



# Integraciones, contaminaciones y proyectos colectivos.

*Lugares de encuentro para las artes*

Trabajo de Fin de Grado  
Universidad de Alcalá | Escuela de Arquitectura

**Marina Camacho Galán**  
Tutora: M.Ángeles Layuno Rosas

Septiembre 2021



Trabajo de Fin de Grado  
Universidad de Alcalá | Escuela de Arquitectura

# **Integraciones, contaminaciones y proyectos colectivos.**

*Lugares de encuentro para las artes*

**Marina Camacho Galán**  
Tutora: M.Ángeles Layuno Rosas

Septiembre 2021



a la mujer que colocó la primera piedra,  
al hombre que me ayuda cada día a atirantar el puente,  
y a la mujer que me ayuda cada día a cruzarlo,

a Ángeles, por dar voz a mis ideas más profundas,  
a E+C, por estar y suavizar todos los baches de este largo camino,  
à toi et à la façon que tu as d’ être à moi,

*“Les fleurs, les animaux, le bleu du ciel, le bruit de la musique...  
je ne sais pas moi, tout. Et toi?  
L’ambition, l’espoir, le mouvement des choses, les accidents [...]  
enfin, tout...”*

*(Pierrot le fou, 1965)*



8	Resumen/Abstract
11	Motivación y pertinencia
13	Capítulo I. <i>Introducción</i>
14	1.1 Objetivos
14	1.2 Metodología
22	1.3 Estado de la cuestión
29	Capítulo II. <i>Sobre la hipótesis de integración, contaminación y colaboración</i>
33	2.1 Integración
34	2.1.1 La unidad de las artes como presupuesto ontológico de la Gesamtkunstwerk
37	2.1.2 De la reacción al delito ornamental, al manifiesto de la Bauhaus
45	2.1.3 La reivindicación de una nueva síntesis tras 1945
53	2.2 Contaminación
55	2.2.1 De la pintura a la arquitectura: Proyectos estético-colectivos y la impronta de las vanguardias en la arquitectura
64	2.2.2 Trans-media: Del cine y las artes visuales a la arquitectura
68	2.2.3 Auto contaminaciones: Le Cobusier y Max Bill.
75	2.2.4 Paralelo de la vida y el arte y las influencias artísticas del Independent Group
76	2.2.5 De la arquitectura a la escultura
83	2.3 Colaboración
86	2.3.1 Lugares de encuentro para las artes
90	2.3.2 Colaboraciones en la recuperación de la arquitectura moderna española de los años 50s y 60s.
97	2.3.3 Colaboraciones en el espacio urbano

105 Capítulo III. *Base paramétrica para una metodología aplicada* [Propuesta metodológica]

106	3.1 Aspectos y parámetros categóricos
113	3.2 Relaciones inter-categorías
115	3.3 Parámetros y subparámetros artístico-arquitectónicos

123 Capítulo IV. *Casos de estudio.* [Aplicación de la metodología]

124	4.0 Justificación de los casos de estudio
127	4.1 Caso 1. Herzog et de Meuron: Estudio para Rémy Zaugg (Mulhouse, Francia 1995-1996)
147	4.2 Caso 2. Tadao Ando: La Isla de Naoshima (Naoshima, Japón 1992-2003)
173	4.3 Caso 3. Daniel Libeskind: El Museo Judío de Berlín (Berlín, Alemania 2001)

193 Conclusiones

199 Bibliografía

209 Índice de figuras

217 #Anexos

Lugares de encuentro y reflexión sobre el papel



# Resumen

El presente Trabajo Fin de Grado, tiene por objetivo principal analizar la estrecha relación que ha existido entre la arquitectura y las diversas artes en distintas etapas del siglo XX en torno a tres categorías conceptuales específicas, como son la integración, la contaminación y la colaboración. Precisamente en un siglo en que la modernidad diferenció los procesos de las distintas artes según sus medios de expresión concretos, y que la arquitectura expulsó al arte como decoración, hemos estudiado las formas diversas en que se producen integraciones o colaboraciones, siempre desde el punto de vista de la disciplina de la arquitectura. Es decir, cómo las artes han influido en el proyecto arquitectónico, o qué han aportado al mismo. La estructura metodológica del trabajo se construye en base a dos hipótesis. La primera enuncia las categorías de integración, contaminación y colaboración, como parámetros primarios de estudio de la interrelación de las artes con la arquitectura. El hecho de tratar de encontrar sus puntos de similitud y diferencia, matizando sustancialmente su significado en base a los diferentes antecedentes históricos y manifestaciones proyectuales, ha sido crucial para entender el devenir de las relaciones artístico-arquitectónicas a lo largo del siglo XX. Analizar en qué medida aparecen reflejadas estas tres categorías en la teoría de cada período, así como en determinadas obras seleccionadas, revela un marco teórico del cual nace la segunda hipótesis del trabajo: las tres categorías quedan relacionadas entre sí mediante una serie de parámetros proyectuales que constituyen el esbozo metodológico del análisis propuesto. El trabajo aplica la metodología propuesta al análisis preciso de tres casos de estudio. El estudio para el pintor Rémy Zaugg, realizado por los arquitectos Jacques Herzog & Pierre de Meuron en colaboración directa con el artista; el proyecto expositivo de colaboración entre Tadao Ando y diversos artistas para la isla de Naoshima; y el Museo Judío de Berlín realizado por el arquitecto Daniel Libeskind, donde se va a apreciar un componente artístico potencial por la forma de proyectar y ejecutar su arquitectura. En suma, el trabajo se divide en tres partes: un marco teórico donde se exponen las categorías guía de las relaciones artístico-arquitectónicas en diferentes momentos del siglo XX, la relación de estas categorías mediante un esbozo metodológico de parámetros comunes y la aplicación de estos parámetros al análisis de una selección de casos de estudio paradigmáticos.

**Palabras clave:** Relaciones arte y arquitectura, integración, contaminación, colaboración, siglo XX

# Abstract

The main objective of this Final Degree Project is to analyze the close relationship that has existed between architecture and the various arts in different stages of the 20th century around three specific conceptual categories, such as integration, contamination and collaboration. Precisely in a century in which modernity differentiated the processes of the different arts according to their specific means of expression, and that architecture expelled art as decoration, we have studied the diverse ways in which integrations or collaborations take place, always from the point of view of view of the discipline of architecture. In fact, how the arts have influenced the architectural project, or what they have contributed to it. The methodological structure of the work is built on the basis of two hypotheses. The first enunciates the categories of integration, contamination and collaboration, as primary parameters of study of the interrelation of the arts with architecture. The fact of trying to find their points of similarity and difference, substantially qualifying their meaning based on the different historical antecedents and project manifestations, has been crucial to understand the evolution of artistic-architectural relationships throughout the 20th century. Analyzing to what extent these three categories are reflected in the theory of each period, as well as in certain selected works, reveals a theoretical framework from which the second hypothesis of the work is born: the three categories are related to each other through a series of project parameters that constitute the proposed methodological outline of the analysis. The work applies the proposed methodology to the precise analysis of three case studies. The study for the painter Rémy Zaugg carried out by the architects Jacques Herzog & Pierre de Meuron in direct collaboration with the artist; the collaborative exhibition project between Tadao Ando and various artists for the island of Naoshima; and the Jewish Museum in Berlin by the architect Daniel Libeskind, where a potential artistic component will be appreciated in the way of projecting and executing its architecture. In short, the work is divided into three parts: a theoretical framework where the guide categories of artistic-architectural relationships at different times of the 20th century are exposed, the relationship of these categories through a methodological sketch of common parameters and the application of these parameters to the analysis of a selection of paradigmatic case studies.

**Keywords:** Art and architecture relations, integration, contamination, collaboration, 20th century



## Motivación y pertinencia

La motivación principal que sostiene la elección del tema a desarrollar radica en el interés personal por el Arte y la Arquitectura, dos disciplinas hermanadas por los siglos y las acompañantes de mi desarrollo personal y cognitivo a lo largo de todos estos años. En agosto de 2019, decidí viajar a París y continuar allí con mis estudios de arquitectura, lo que se convertiría en el año académico y personal más fructífero de mi vida. El ámbito profesional me permitió hacer prácticas en un contexto extranjero y conocer las diferentes formas de trabajar, así como a profesionales que tenían contacto con el mundo del arte. En el ámbito estudiantil tuve la oportunidad de realizar un workshop en Tailandia y Camboya y aprender de su cultura, arquitectura y manifestaciones artísticas. Del mismo modo, mi estancia en París me ofreció un abanico infinito de posibilidades en relación con la oferta cultural; viajes dentro y fuera del país, visitas a todo tipo de museos de un valor histórico inmejorable, galerías de arte, exposiciones, coloquios y entregas de premios de arquitectura, como el premio al maestro Álvaro Siza por L' Académie des Beaux-Arts. Todo ello acentuaría exponencialmente mis ganas de seguir aprendiendo y profundizando en las relaciones artístico-arquitectónicas de una manera más rigurosa.

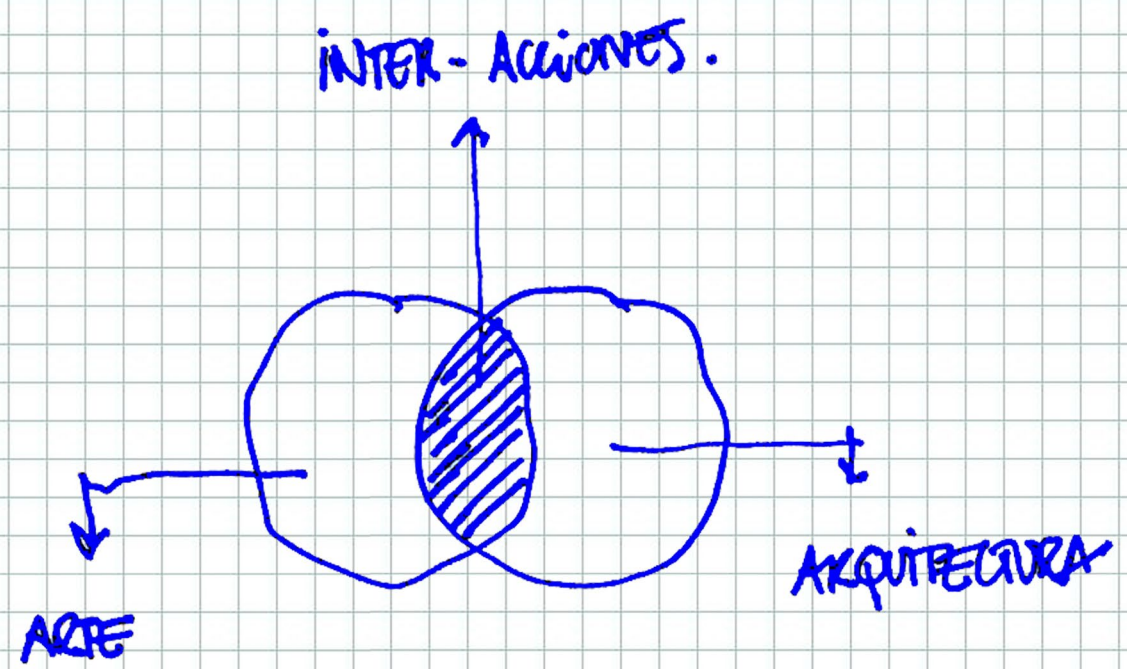
Concretamente, esta investigación nace del interés por entender de qué formas -tangibles e intangibles- se pueden relacionar ambas disciplinas, desde la influencia que pueden llegar a ejercer la una sobre la otra, hasta la manera de cohabitar juntas en el espacio. Además de esto, el dibujo entendido no sólo como una herramienta de representación, sino de análisis y comprensión de aquello que nos rodea, me ha acompañado a lo largo de estos años con el propósito de ver, apreciar y admirar el mundo, del mismo modo que hacerme muchas preguntas.

En cuanto a la pertinencia de este trabajo, se trata de una investigación que podría resultar de interés tanto dentro como fuera de las fronteras académicas; primero, porque se trata desde un enfoque diferente aquellos temas de composición arquitectónica que pueden ser de gran interés para la formación de los estudiantes y, segundo, porque todos estos temas se abordan desde una lectura crítica diferente, mediante el desarrollo de una propuesta metodológica propia que puede dar cabida al debate y a la apertura de nuevas líneas de investigación.



**Fig.1:** La bohème (2020) | Lápiz  
Fuente: Elaboración propia





## Capítulo I Introducción

1.1 Objetivos

- (a) Concretar un marco teórico que ejemplifique mediante antecedentes teóricos y manifestaciones proyectuales las categorías de integración, contaminación y colaboración, en proyectos que se han realizado a lo largo del siglo XX.
- (b) Definir los puntos de similitud y diferencias entre estas tres categorías matizando sustancialmente su significado y su aportación frente al campo de la arquitectura.
- (c) Delimitar y estructurar un sistema paramétrico que sirva como base de análisis para analizar las posibles interacciones entre arte y arquitectura a lo largo del siglo XX
- (d) Aplicar esta metodología a una selección de casos de estudio para poder analizar en qué medida y de qué forma se dan dichas interacciones en base a las arquitecturas y espacios observados.

1.2 Metodología

La metodología que se ha seguido en el presente Trabajo de Fin de Grado parte en primer lugar de un trabajo de recopilación y estudio bibliográfico con el objetivo de crear un marco teórico sobre los conceptos de integración, contaminación y colaboración, partiendo de un enfoque morfológico, pero también conceptual. La investigación se ha centrado, en el estudio historiográfico sobre fuentes secundarias (libros, monografías, artículos, ensayos...) del ámbito de la teoría e historia de la arquitectura y el arte fundamentalmente del siglo XX, contando también con antecedentes en el siglo XIX.

En segundo lugar, el análisis de estas categorías y su proyección en determinados ejemplos han permitido articular una metodología basada en parámetros deducibles de las mismas, a su vez, aplicables a una selección de proyectos conocidos del siglo XX, que se ha analizado de manera operativa en base a estos parámetros y criterios. Cabe destacar que en dicha selección de proyectos, se ha tratado de elegir aquellos que fueran paradigmáticos, a sabiendas de que muchos otros quedarán excluidos a pesar de su gran valor y calidad. En este punto se aplica un método crítico-reflexivo a partir del marco teórico. De esta forma la metodología que se ha seguido se estructura en las siguientes cinco etapas.

Etapas (E1)

El germen de esta investigación comienza con una primera revisión bibliográfica general acorde con temas que relacionan las artes plásticas y la arquitectura acotando aquellos movimientos que se produjeron, mayoritariamente, en el siglo XX. Esta revisión bibliográfica ha permitido identificar en primera instancia tres momentos claves de la historia en los que estos debates de interrelación de las artes se encuentran muy presentes: 1) El concepto de unidad de las artes (*Gesamtkunstwerk*) de concepción wagneriana, el cual será utilizado por la Sezession vienesa a principios del siglo XX para describir su objetivo estético. 2) La nueva concepción neoplástica de la *obra de arte total* que desarrolla en los años 20-30, influida por el rupturismo vanguardista y la nueva concepción del espacio y la abstracción. 3) La nueva idea de *Síntesis de las Artes* que se empieza a gestar en torno a los años 40 y 50 y que será acuñada por Le Corbusier, la cual desarrollarán otros artistas y arquitectos abogando por la integración de ambas disciplinas desde los procesos colaborativos.

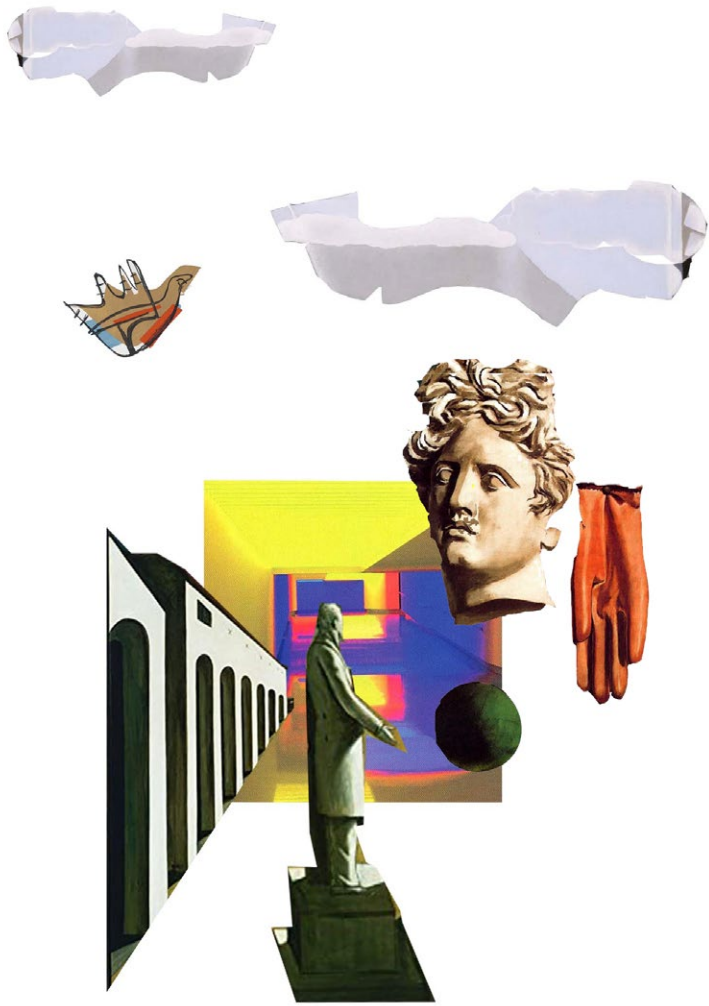


Fig.2: Etapa metodológica 1 | Collage de referencias bibliográficas  
Fuente: Elaboración propia



Etapa (E2)

Para concretar definitivamente un marco teórico (a) que ejemplifique mediante manifestaciones teóricas y proyectuales las categorías expuestas, se inicia una segunda revisión bibliográfica basada en artículos y libros especializados en dichas materias. Al tratarse de tres categorías que han sido enunciadas en base a una observación y reflexión propia, ha sido -en muchos momentos- complicado decidir sobre unas fuentes u otras, debido a la complejidad e indeterminación implícita de la problemática. Desde un punto de vista teórico, se han tratado de justificar los ejemplos escogidos mediante la recopilación de aquellos textos originales tanto de autores que han teorizado la problemática de forma individual, como de proyectos colectivos. Desde el punto de vista proyectual, se han escogido aquellas obras (realizadas o no) que ilustren de manera tangible las categorías expuestas, dejando de lado muchas otras que también podrían ilustrar dicha problemática, pero que por tiempo y espacio sería imposible citar. Una vez escogidos todos los ejemplos, se construye de esta manera un hilo argumental, exponiendo en qué medida se puede analizar nuestra primera hipótesis a lo largo del siglo XX y cuáles han sido sus aportaciones directas al campo de la arquitectura.

Etapa (E3)

Una vez redactado el marco teórico, este nos ha servido como una base de análisis en sí mismo para tratar de definir los puntos de similitud y diferencia entre las tres categorías principales, matizando sustancialmente su significado y su aportación frente al campo de la arquitectura (b). Primero se ha tratado de matizar cada categoría por separado, entendiendo cuáles son sus fundamentos teóricos y siguiendo para ello un método crítico-reflexivo de análisis con respecto a lo estudiado en el marco teórico, el cual nos ha permitido extraer ciertos parámetros comunes. Por otro lado se debe resaltar que las categorías primarias no son compartimentos estancos, sino que las fronteras entre ellas son muy permeables, tanto a nivel conceptual como formal. Esto se traduce en que existen un gran número de ejemplos que comparten los argumentos inherentes a las tres categorías. En este punto se plantea un esbozo o propuesta metodológica propia que correlaciona las cateogrías, trazando una matriz o red de parámetros de análisis interrelacionados. Dicha matriz, por lo tanto, será la propuesta delimitada y estructurada que nos sirva como base de análisis para analizar las posibles interacciones entre arte y arquitectura a lo largo del siglo XX (c).

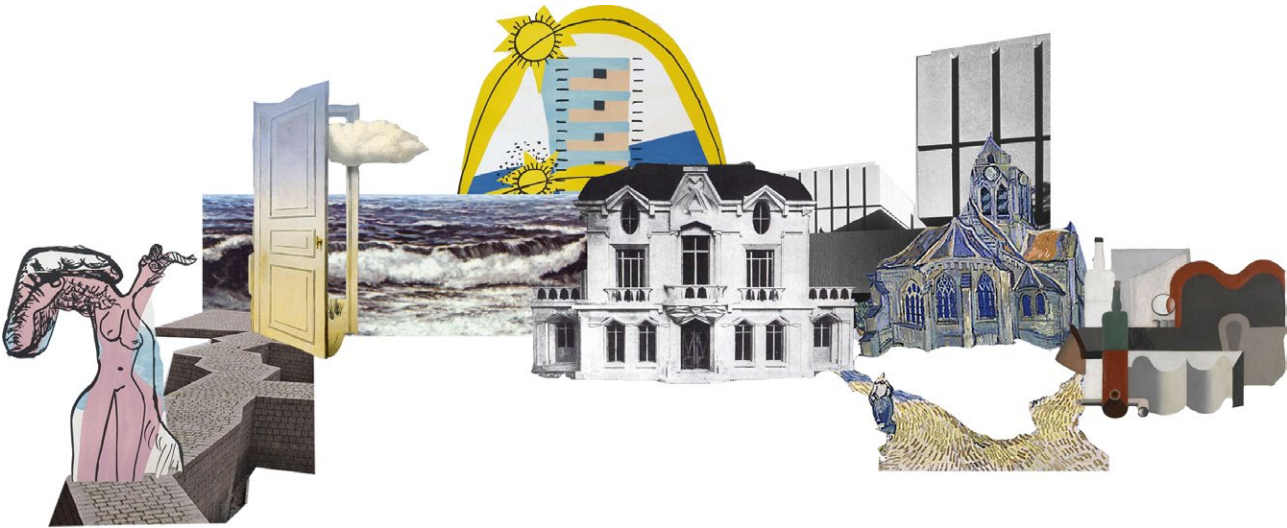


Fig.3: Etapa metodológica 2. Collage de referencias bibliográficas  
Fuente: Elaboración propia

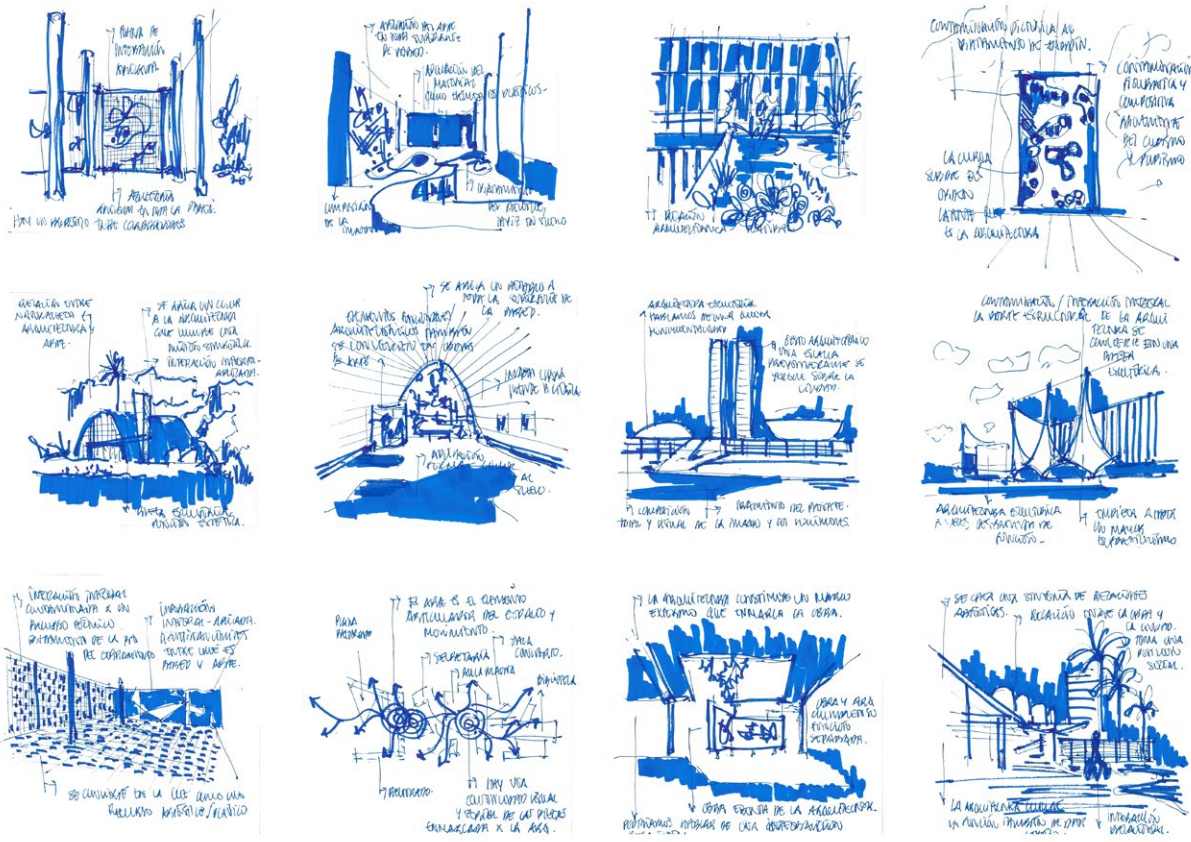
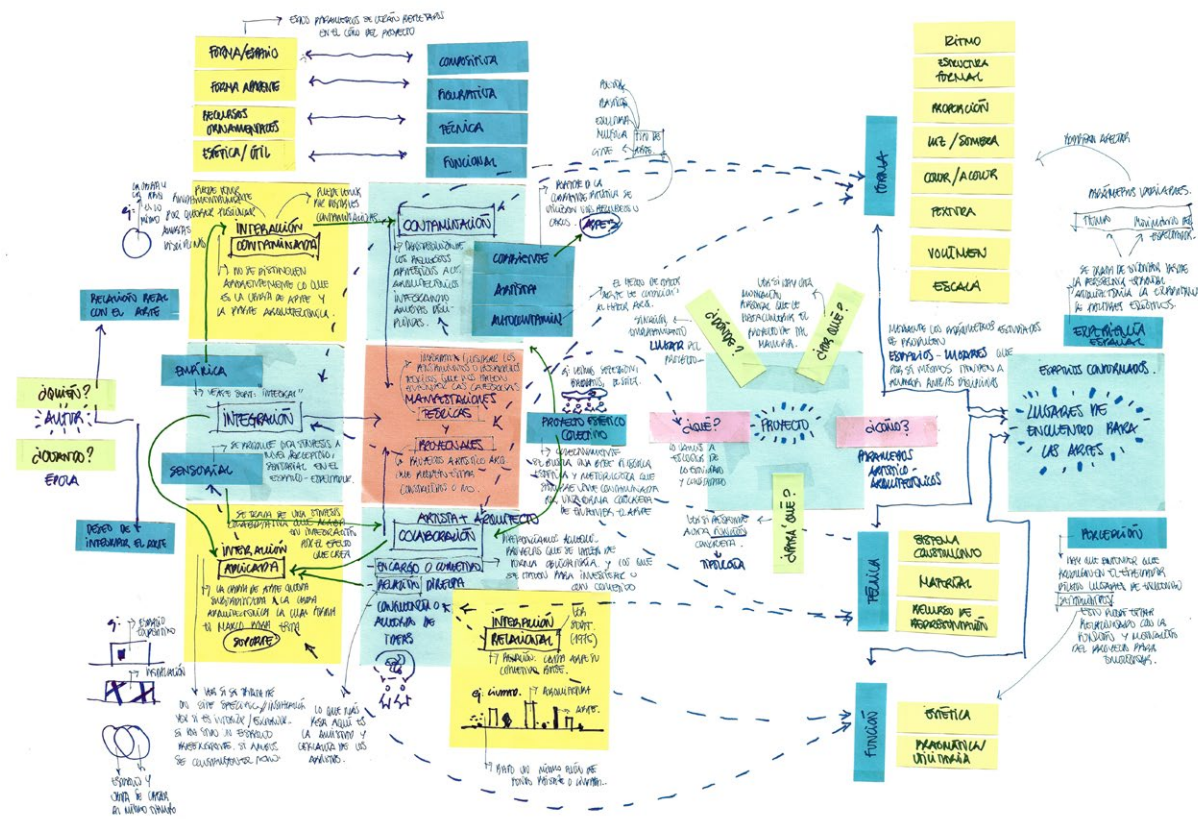


Fig.4: Croquis analíticos de los proyectos estudiados. Anexos  
Fuente: Elaboración propia





**Fig.5:** Base paramétrica para una metodología aplicada. Anexos  
Fuente: Elaboración propia

### Etapa (E4)

Por último, se va a tratar de aplicar la metodología propuesta a una selección de casos de estudio precisos para poder analizar en qué medida y de qué forma dichas propuestas presentan ciertas interacciones artístico-arquitectónicas **(d)**.

### Selección de los casos de estudio:

Se ha utilizado como criterio de justificación el hecho de que los arquitectos elegidos hayan realizado a lo largo de su trayectoria proyectos de colaboración con otros artistas, así como que sus procesos de proyecto se hayan visto influidos por otras artes. Para justificar la elección y pertinencia de los casos de estudio elegidos se realizó una primera revisión bibliográfica sobre aquellos posibles autores que cumplieran con el criterio establecido. Este planteamiento nos conduce a una selección de tres arquitectos: Herzog et de Meuron, Tadao Ando y Daniel Libeskind. Centrándonos en las propuestas de cada uno de ellos, se hace una segunda revisión de su obra de manera general para identificar si existe un verdadero componente artístico y si este se ha plasmado

a posteriori de una manera tangible mediante su arquitectura. Se seleccionan por tanto tres proyectos que se insertan en los puntos de interés de este trabajo y que abren nuevas vías de investigación mediante el método de análisis propuesto.

**Documentación de los objetos de estudio:**

Una vez elegidos los arquitectos y los casos de estudio se comienza por investigar en qué medida aparecen reflejadas las categorías de la integración, contaminación y colaboración. Para ello se trata de revisar de una manera monográfica la trayectoria de los arquitectos, entendiendo cuáles han sido sus influencias y relaciones con otros artistas y si ha existido en ellos una necesidad por llevar a cabo proyectos de colaboración o se han visto influidos por los métodos de creación de otras artes. Para ello se han revisado varias monografías de cada arquitecto en específico, de fuentes como Arquitectura Viva y el Croquis. Del mismo modo, se han consultado un amplio número de artículos, páginas web oficiales de cada uno de ellos, además de una serie de entrevistas y documentales que profundizan sobre algunos temas concretos en relación con su método proyectual. Entendiendo, por tanto, que dichos autores responden a nuestras categorías de estudio, se pasa a analizar de qué forma los casos de estudio seleccionados responden a los parámetros de análisis propuestos en el esbozo metodológico.

### Representación gráfica de los espacios estudiados:

Por último se realiza de forma gráfica y manual el dibujo de las salas o los diferentes *luagres de encuentro para las artes* en los proyectos elegidos, a partir de la documentación teórica estudiada. De esta manera se realizan una serie de fichas de análisis, por un lado con aquellos parámetros proyectuales que aparezcan en dicho objeto de estudio y, por otro, con dibujos y croquis a mano que ilustran dichos conceptos. No se busca una reproducción mimética de los espacios estudiados, sino la representación arquitectónica mediante un lenguaje propio desde el que abordar el análisis.

### Etapa (E5)

Habiendo cumplido con todos los objetivos expuestos anteriormente, la última etapa de la investigación se basa en la extracción de conclusiones tanto de la metodología propuesta, como de su aplicación a los casos de estudio elegidos. Esto me ha permitido reflexionar sobre el alcance que ha tenido el trabajo, la validez de este, así como las posibles líneas de investigación futuras.

Revisión

- 1. Primera **revisión bibliográfica**: Artes plásticas - Arquitectura
- 2. Enunciación de la 1ª **Hipótesis**: Integración, Contaminación, Colaboración

E1

Marco teórico

- 1. **Ejemplificación teórica y proyectual** de las categorías enunciadas
  - **Justificación teórica**: Recopilación de textos originales
  - **Justificación proyectual**:
- 2. Análisis de obras arquitectónicas realizadas o no
- 3. Selección y tratamiento de **imágenes**

E2

Propuesta metodológica

- 1. **Base paramétrica** para una metodología aplicada
  - **Categorías**: Significación categórica individual
  - **Parámetros inter-categorías**: Área de análisis potencial común
  - **Parámetros artístico-arquitectónicos**: Parámetros de análisis aplicado

E3

Analisis

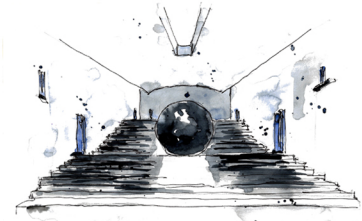
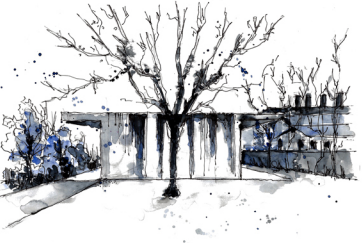
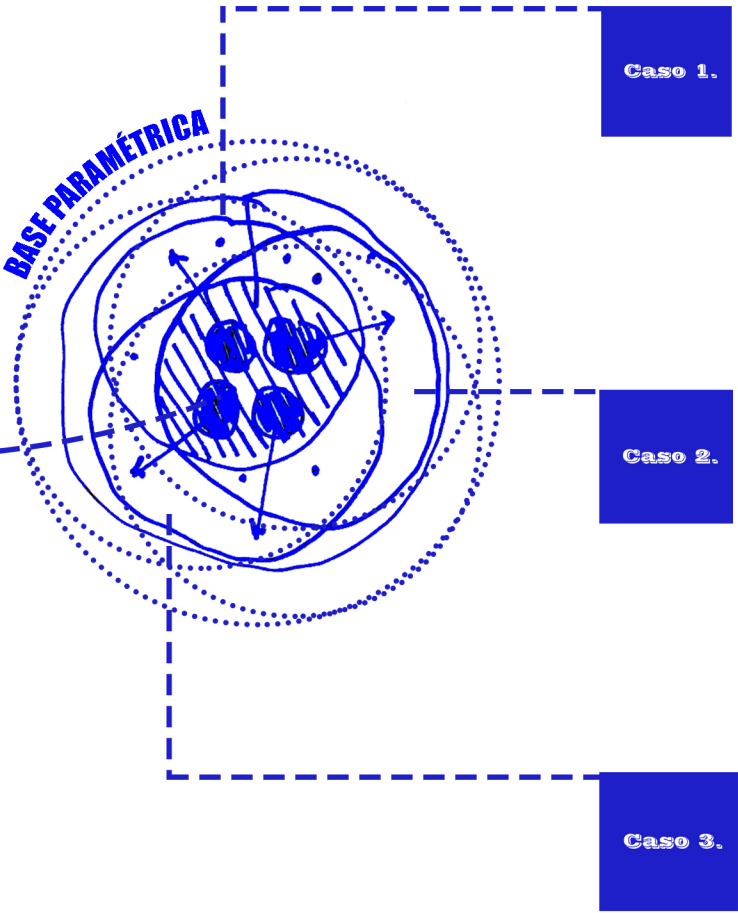
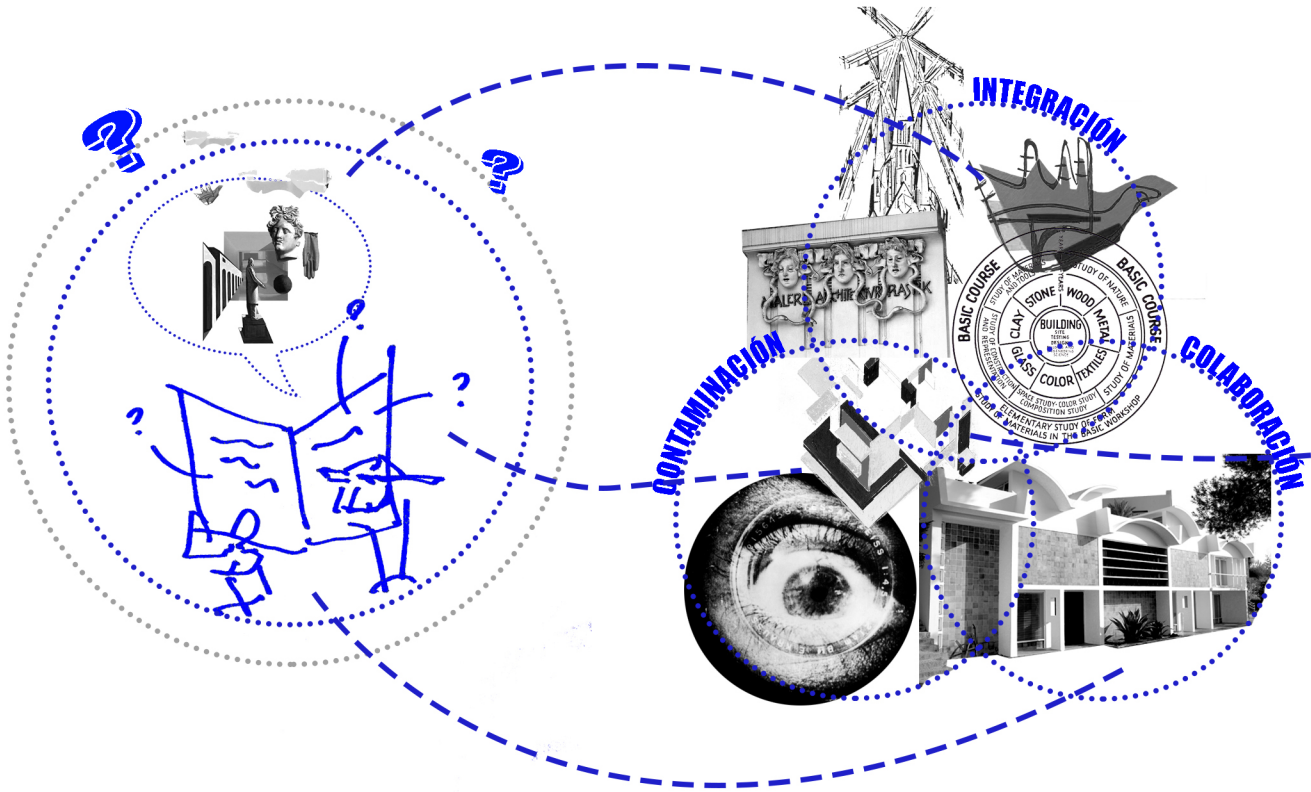
- 1. Justificación y selección de los **casos de estudio**
- 2. Análisis metodológico aplicado:
  - **Documentación** de los esbozos de estudio
  - **Representación gráfica** de los espacios estudiados

E4

Conclusiones

- 1. **Conclusiones** de la investigación:
  - Sobre el **corpus teórico**
  - Sobre la **metodología**
  - Sobre los **casos de estudio**
- 2. Posibles líneas de investigación futuras

E5



VISITA  
12Dic.

Visita a la exposición de Mondrian y el Neoplasticismo en el museo Reina Sofía para toma de datos sobre algunas de las obras de interés del marco teórico.

SESIONES  
INFORMATIVAS  
19 Y 26Feb.

Sesión de introducción a la investigación con los profesores Roberto Goycolea y Manuel de Miguel.

VISITA  
11Jun.

Visita a la exposición permanente del Reina Sofía para toma de datos sobre algunas de las obras de interés del marco teórico

EXPOSICIÓN  
24Jul.

Visita a la exposición *Países de Luz* de Joanie Lemerrier y *Color, el conocimiento de lo invisible*, ambas en la Fundación Telefónica

TUTORÍA 1  
11Nov.

Primeras discusiones en materia del sujeto de la investigación. Proposición de intereses, motivación y pertinencia y primera revisión de la bibliografía propuesta

TUTORÍA 2  
18Feb.

Propuesta del primer índice y organización del trabajo en base al enfoque deseado y los temas tratados. Enunciado de la 1ª Hipótesis. Propuesta de un primer cronograma y gestión de los tiempos.

TUTORÍA 3  
17Mar.

Revisión del primer borrador en relación al marco teórico. Corrección de ejemplos.

TUTORÍA 4  
19Mar.

Enunciado de la segunda hipótesis: Base paramétrica para una metodología aplicada.

TUTORÍA 5  
12Abr.

Segunda corrección sobre el marco teórico y discusión sobre los posibles parámetros y estructura de la base paramétrica

TUTORÍA 6  
5May.

Corrección del primer borrador de la base paramétrica. Sugerencias sobre la coherencia teórica y práctica

TUTORÍA 7  
14Jun.

Corrección de todo lo avanzado hasta el momento en el trabajo. Sugerencias para los casos de estudio a elegir

TUTORÍA 8  
5Jul.

Primera corrección de los casos de estudio. Reorganización de la información y revisión completa del los capítulos I y II. Recomendaciones para un aumento de la bibliografía

TUTORÍA 9  
30Jul.

Corrección completa del capítulo 3. Sugerencias en cuanto a una mejor organización y claridad en el discurso. Penúltima tutoría donde se cierran todas las cuestiones determinantes del trabajo.

TUTORÍA 10  
26Ago.

Última corrección a nivel de maquetación y producción gráfica



1.3 Estado de la cuestión

Dentro de la categoría de **Integración** entre las artes y la arquitectura, se han podido consultar diferentes fuentes con respecto a la concepción de la ‘obra de arte total’ que van desde los primeros postulados románticos de mediados del siglo XIX, hasta la idea moderna de una nueva ‘Síntesis de las Artes Mayores’ que planteará Le Corbusier en los años 50. Para entender la evolución del concepto en términos teóricos se han consultado artículos como *La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán* (2018) de Iosune Aizpún Vilchez, donde se estudia el recorrido hacia la totalidad artística desde la concepción wagneriana de una *unidad de las artes* y la voluntad de que todas ellas estén presentes en una única obra. Este concepto tiene ya sus fundamentos teóricos en las concepciones estéticas del primer romanticismo, por ello se ha consultado de forma complementaria el libro *Teorías del arte* (1991) de Estela Ocampo y Martí Perán, donde se exponen con mayor rigor las teorías de la *Einfuhlung* formuladas por Theodor Lipps en *Estética* (1903-1906) o las ideas de estetización del espacio de Robert Vischer en *Das optische Formgofühl* (1873), que sirvieron como base para el desarrollo de dichas ideas de unidad. Esta integración total de la *Gesamtkunstwerk*, como se explica en el artículo de Gabrielle Bryant, *Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX* (1996), alcanzará su mayor significación en los artistas del siglo XX, atribuyendo la adaptación del concepto y su nueva formulación a la generación posterior a Wagner. Esta necesidad de unificación de las artes alcanzará los postulados de los Arts & Crafts y el Art Nouveau, que se han podido constatar en los textos originales de Henry Van de Velde, *Observaciones generales para una síntesis de las artes* (1895) y *El arte futuro* (1895), y en especial los artistas y arquitectos pertenecientes a la Sezession vienesa, en el manifiesto de *Moderne Architecture* (1868). Del mismo modo encontramos un intento de fusión de las Artes Mayores con las artesanías tanto en el Deutscher Werkbund<sup>1</sup>, como los Wiener Werkstätte<sup>2</sup> -que asumirían cierta herencia del morrrianismo de Arts and Crafts- proyectándose finalmente en las matrices de la Bauhaus. En este punto ha sido fundamental la revisión de los libros *Arquitectura del siglo XX* (1974) de Simón Marchán Fiz y *Espacio, Tiempo y Arquitectura* (1945) de Sigfried Giedion, los cuáles han ayudado a comprender la génesis de la modernidad y las grandes aportaciones artísticas de la vanguardia al campo de la arquitectura. Estos dos libros, junto con *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (1979) han sido cruciales para la extracción de los textos y manifiestos originales que

ejemplifican muchas de las cuestiones de las que trata nuestra problemática. Dichas reflexiones y discusiones en torno a la integración de las artes continuarán, a posteriori, de la mano de una Europa todavía por reconstruir tras la segunda Guerra Mundial. Reflexiones que subrayarán la necesidad de retorno a la búsqueda de una *síntesis de las artes* para salvar a una humanidad que había sido agujereada y destrozada por la guerra. Desde el romanticismo anti-maquinista y anti industrial de la *Gesamtkunstwerk*, a los postulados que Le Corbusier proponía en los años veinte sobre un *Arte Totalitario* en torno a la máquina y sus metáforas formales y funcionales, la idea de *Síntesis de las Artes* se transformará -en la segunda mitad del siglo XX- en una categoría más reducida y modesta de alcances notablemente plásticos. Esto se ha constatado en base a los escritos de Josep María Montaner, *Después del Movimiento Moderno* (1999), donde se explica un motor de cambio dirigido en gran parte por la llamada tercera generación<sup>3</sup> de arquitectos del Movimiento Moderno, que va a traer consigo un gran desarrollo de las características formales de la arquitectura que varía notablemente respecto a los patrones del periodo de entre guerras. Otro autor que ha estudiado recientemente el concepto de ‘integración’ es Roger Corbacho en su tesis *La Plaza cubierta de la ciudad universitaria de caracas (1953): La síntesis de las artes como paradigma de lo perceptible en el arte de vanguardia*. Dicha investigación ha ayudado a clarificar las distinciones entre los conceptos de integración, síntesis y colaboración, así como hacer una revisión clara y concisa de la evolución de estos a lo largo del siglo XIX y XX. Como indica el autor en su tesis, el concepto de Integración o Síntesis de las Artes ha estado sistemáticamente presente a lo largo de la historia, de la misma manera que ha comportado grandes problemas etimológicos debido a la complejidad de su naturaleza. Concepto reiterado en diversas ocasiones a la par que poco matizado debido la complejidad etimológica del mismo, pero que del mismo modo fue de gran interés para numerosos artistas y arquitectos a partir del 1950.

Dentro de la categoría **Contaminación** ha sido fundamental leer la obra completa de Simón Marchán, *Contaminaciones Figurativas* (1996), ya que es él quien teoriza dicho término y donde ejemplifica las trasposiciones de los medios pictóricos experimentados en la vanguardia, o a lo que él denomina como ‘contaminaciones’, que tendrán a posteriori una impronta directa en la arquitectura moderna y posmoderna. Además de esto, la tesis doctoral de Luz-Paz Agras, *El espacio expositivo moderno (1929-1942). Interacción entre Arte y Arquitectura* (2012) nos pone de manifiesto la importancia que va a tener espacio expositivo -especialmente relevante en

1 La Deutscher Werkbund (DWB) era una asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Mú-nich1 por Hermann Muthesius. Fue una organización importante en la historia de la Arquitectura moderna, del diseño moderno y precursora de la Bauhaus

2 La Wiener Werkstätte fue una agrupación constituida por artistas visuales, arquitectos y diseñadores, establecida en Viena en 1903 con la finalidad de formar a gente en diferentes disciplinas artísticas. Fue fundada en 1903 por Josef Hoffmann y Koloman Moser, con el apoyo del empresario Fritz Wärndorfer

3 Sería la formada por los arquitectos nacidos hacia 1915, y empiezan una actividad destacable hacia 1945-1950 La caracte-rística esencial de la tercera generación es el intento de conciliar voluntad de continuidad respecto a las propuestas de los maestros del movimiento moderno y, a la vez, impulso de una necesaria renovación. Del destacable exclusivismo del modelo maquinista se va pasando hacia un modelo abierto en el que el contexto, la naturaleza, la expresividad de formas orgánicas, las formas tradicionales y otros factores predominan.



este sentido- ya que actúa como laboratorio en el que confluyen e interaccionan objeto artístico y espectador, dando lugar a experiencias que, en muchos casos, trascienden la exposición y se trasladan a la arquitectura más disciplinar. Estos hallazgos, en parte ensombrecidos por la hegemonía del Movimiento Moderno, han sido incorporados a la práctica arquitectónica del siglo XX y suponen un capítulo relevante en los procesos creativos interdisciplinares. Otros artículos de gran importancia en la investigación han sido *Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo* (2017), también de Luz-Paz Agras o la tesis de Carlos Salas González; *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas* (2010), que nos han permitido estudiar y comprender, no sólo las contaminaciones provenientes de la pintura, sino las trans-media, que provienen de otras disciplinas como la fotografía o el cine de vanguardia. Por último y para entender el concepto enunciado como *autocontaminación* se han estudiado los casos paradigmáticos de Le Corbusier y Max Bill como aquellos ‘artistas totales’ cuyos métodos proyectuales quedarían contaminados por la vanguardia. En esta línea se han consultado escritos fundamentales como la aportación de Juan Calatrava para la exposición del Círculo de Bellas Artes en 2006, *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, donde se desarrollan dichas ideas de síntesis en el proceso proyectual del arquitecto. Del mismo modo, en el artículo *Le Corbusier y Lucio Costa. Diálogos sobre la síntesis de las Artes* (2016) de Fernandes da Silva, se expone cómo en la poética de Le Corbusier, el arte comparece de forma continua y articulada en los diálogos entre pintura, escultura y arquitectura. Procedimientos que confluirán posteriormente en la noción de Síntesis de las artes, acuñado por el arquitecto y la comprensión de lo que se entenderá como ‘espacio inefable’ sobre el que han escrito autores como Baladrón Cadrizo en *La construcción de lo inefable* (2015). Del mismo modo y para el estudio de Max Bill, se han consultado artículos como *Max Bill, Arquitectura y Arte: Conexiones entre Escuela de Ulm y esculturas-pabellón* (2018) de Paula Álvarez-García y Emma López-Bahut, que nos muestran las relaciones que se establecen entre la impronta vanguardista desde el punto de vista pictórico y escultórico en el método proyectual del arquitecto, así como la exhaustiva tesis doctoral de Alberto Martínez Castillo, titulada *max bill: variaciones sobre la búsqueda de la belleza* (2013).

Dentro de la categoría **Colaboración** se han encontrado varios autores que crearán en la necesidad de la colaboración para la salvación de las artes. Alberto Sartoris escribía *Perspectivas acerca de la integración de las Artes* (1958), donde afirmaba que la simbiosis de figuración plástica de la época y la nueva materialidad técnica de posguerra nos llevarían a una *Integración de las Artes* sustanciada en torno a la arquitectura. Un debate que se verá reflejado en la obra arquitectos como Javier Carvajal en Pabellón de España en la Feria Mundial de

Nueva York del 1964, sobre el que han escrito personajes como Ángel Crespo, quienes abogaban por el trabajo colectivo entre arquitectos, pintores y escultores, mezclando los términos de colaboración e integración de las artes como médium para el reflejo de las condiciones sociales y económicas de la época, la experimentación espacial y la creación de estados de ánimo bajo una arquitectura que fuera capaz de perdurar en el tiempo. Cabe destacar aquí el papel de la investigación de Paula Barriero y su artículo *Laboratorio de formas: Jose María de Labra y la integración de las artes* (2013) que clarifica cuáles son los principios del Arte normativo y los procesos colaborativos que se establecieron a partir de los años cincuenta en España. Javier Maderuelo afirma en *La idea de Espacio en la Arquitectura y Arte Contemporáneos* (2008) que dichos procesos colaborativos y formas de hacer arquitectura desde una apreciación artística y colectiva, se han ido sucediendo a lo largo de la historia condicionadas por el contexto histórico en el que se desarrollaban. Desde la pedagogía de la Bauhaus ya se realizaban proyectos que propulsaban la integración romántica de las artes mediante los proyectos colectivos y colaborativos. Según fue avanzando el siglo XX, estas colaboraciones se fueron sucediendo de forma cada vez más continua como una herramienta de proceso proyectual que ayudaba tanto a artistas como a arquitectos a la integración de ambas disciplinas. Dentro de esta categoría cabe destacar la tesis de Angélica Fernández Morales; *De lo concreto a lo conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo* (2014), por haber analizado a nivel histórico -centrándose en el contexto helvético- las posibilidades creativas que surgen de las colaboraciones entre artistas y arquitectos. Por último, sin duda la gran aportación al estudio de los procesos colaborativos ha sido la figura de Llosep Lluís Sert, quién consagró su vida al estudio y debate de las posibles relaciones que se establecen entre las artes y la arquitectura a lo largo de la historia. Gracias a la recopilación de un gran número de sus textos en *Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes* (2011) de Patricia Juncosa, título al cual este trabajo hace honor, se han podido ampliar los conocimientos sobre la integración de las artes y la relación con los procesos colaborativos.

Para la construcción de nuestro **esbozo metodológico**, además de todo lo apuntado con anterioridad, cabe resaltar la aportación de María Teresa Sassi en una conferencia titulada *Integración de las artes. Esbozo de un método de análisis* (2006), la cual ha sido de gran interés para entender de qué manera se podría construir un sistema paramétrico de interrelación entre las diferentes artes, así como una serie de artículos que me han ayudado de trazar los puntos de confluencia entre categorías. Entre ellos la tesis de Ramón Almela García, *La ‘pictotridimensión’, proceso artístico diferenciado: Constatación en Nueva York (1989-90)* (2011), *El ‘símbolo’ frente a la ‘forma’*.

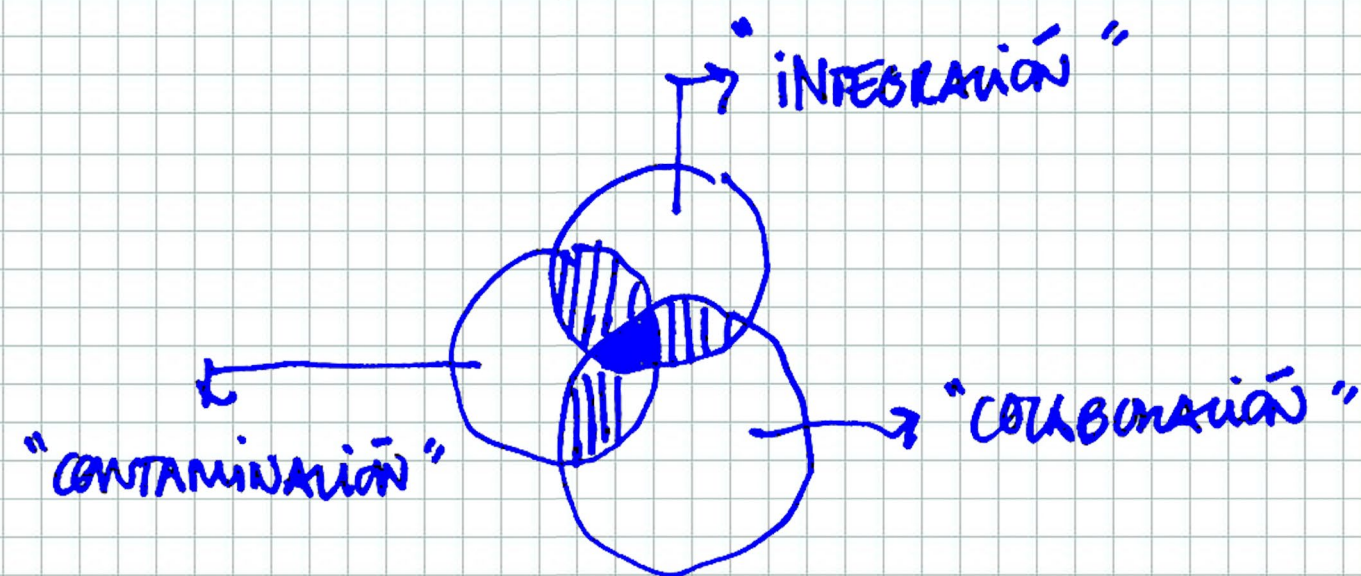
*La influencia del arte en la arquitectura tras el Movimiento Moderno* (2013) de Mónica Van Fiel y la entrevista a José María de Labra titulada *Integración de las artes, una encuesta de la revista Hogar y Arquitectura* nº44 (1963)

Dentro de la revisión teórica sobre los casos de estudio se han partido de varias fuentes secundarias que nos han ayudado a profundizar en la investigación. Para el caso de **Herzog et de Meuron** cabe destacar los monográficos de Arquitectura Viva *Herzog et de Meuron* (1978-2002) y *Herzog et de Meuron* (2013-2017) que cuentan con una serie de artículos muy interesantes como *Dionisio en Basilea* o *Materias de estilo: un diccionario*, ambos de Luis Fernández Galiano, así como la conferencia impartida por él mismo sobre Jacques Herzog y Pierre de Meuron en 2015, que tuvo lugar en la fundación Fundación Juan March. Para entender las relaciones entre los arquitectos y el artista Zaugg se ha consultado la tesis ya citada de Angélica Fernández Morales, de donde se han conseguido extractos de textos que ilustran la colaboración, del mismo modo una entrevista realizada por Jean-François Chevrier en 2010, titulada *Una conversación con Jacques Herzog y Pierre de Meuron*. Sobre el pintor Rémy Zaugg se han encontrado documentales como el titulado *Rémy zaugg par Xavier Douroux* (2015) o la *Conférence arts plastiques / Remy Zaugg* (2015) en el Centro Cultural de Suiza, los cuales nos ha ayudado a entender el interés del artista por la psicología de la percepción y su interés por el estudio de los lugares donde deben cohabitar arte y arquitectura. Sobre esto último hay que destacar los escritos del propio pintor en el libro *Le musée des beaux-arts auquel je reve ou le lieu de l'oeuvre et de l'homme* (1995) donde va a exponer todas las cuestiones que se desarrollarán en el estudio con los arquitectos.

En relación con el segundo caso de estudio, **Tadao Ando**, en primer lugar, se han consultado fuentes como el monográfico *Tadao Ando 1983-1992. El croquis*, (44+58) y un artículo que trata en profundidad el pensamiento del arquitecto titulado *La arquitectura sin velos. Construir, habitar, pensar, en la obra de Tadao Ando* de José Luis González Cobelo. Sobre Tadao Ando y las relaciones con artistas se han consultado aportaciones tan interesantes como el trabajo de María Martínez Bengoa, *El lenguaje del silencio. Diálogo entre Agnes Martin y Tadao Ando* (2018), así como la entrevista a Tadao Ando con el fotógrafo Richard Pare en *Conversación con Richard Pare: Manhattan, Nueva York 22 de agosto de 2012* por Bergera Serrano I. Tadao y Pare habrían colaborado en un libro conjunto titulado *Los colores de la luz* (2004) donde se recogen las fotografías de Pare con respecto a las obras de Tadao y donde el fotógrafo demuestra que el detalle puede llegar a reflejar la esencia de una construcción de manera mucho más efectiva que una imagen completa, descubriendo escenarios que habían pasado desapercibidos incluso al propio arquitecto. De forma complementaria y para poder analizar el resto de las

obras en colaboración con James Turrell, se ha consultado *El espectador desorientado: luz, espacio y percepción en las instalaciones de James Turrell*. (2016) de Paulo Roselló y *Un marco para el cielo. Reflexiones sobre la clausura parcial de un skyspace de James Turrell* (2020) de Martínez García-Posada.

Con respecto al último caso de estudio, **Daniel Libeskind**, se ha obtenido información de documentales como *El Museo Judío de Berlín (Daniel Libeskind)* (2013) y la entrevista publicada por Doris Erbacher y Peter Paul Kubit titulada *El Museo Judío de Berlín Entrevista con Daniel Libeskind* (2003) Del mismo modo se han consultado fuentes secundarias como *The space of encounter* de Daniel Libeskind (2000). Por último y para comprender la relación de la obra del arquitecto en relación con la música y la retórica se han consultado una serie de fuentes imprescindibles que analizan el proyecto del Museo Judío de Berlín desde estos presupuestos como son ‘*Vaciando el vacío*’: *El museo de Berlín como espacio de memoria ‘autorreflexivo’*(2004) de María José Melendo y el trabajo de Marc Bosch Von Hoff, *Composición de una atmósfera. Relaciones entre el lenguaje arquitectónico y musical* (2020), *La alegoría como lenguaje: narración y representación en Daniel Libeskind* (2014) de Carmen Escoda Pastor.



*Capítulo II*  
*Sobre la hipótesis*  
*de*  
*integración,*  
*contaminación y*  
*colaboración*



Después de una primera revisión bibliográfica con relación a los debates que se desarrollaron en el siglo XX sobre la integración o colaboración de las artes, se ha constatado que el debate filológico de palabras como *unidad*, *totalidad*, *síntesis*, *interrelación*, *interdependencia* o *ensamblaje*, dan lugar a una gran cantidad de manifestaciones proyectuales que responden a dichas cuestiones.

En una primera instancia, la conceptualización del *Gesamtkunstwerk*, de concepción wagneriana, predicaba la idea de totalidad artística operando en torno a la música como un *Arte total* en relación con las demás artes. Estos precedentes, en cierto modo influidos por las corrientes románticas alemanas, después serán asumidos en una doble dirección a la llegada el siglo XX. Por una parte, se puede constatar un intento de fusión de las Artes Mayores por medio de los trabajos artesanos y de diseño total que se ejemplifican en la Wiener Werkstätte y que llegarían a ciertos ideales de la Bauhaus. Por otro lado, la vanguardia también traería nuevos ideales de Totalidad artística, y su derivada *Gesamtkunstwerk*, donde mediante los nuevos procesos industriales y la centralidad de la máquina mediante se trataría de alcanzar la *Forma Nueva*, llegando a la idea de una arquitectura entendida como la ‘síntesis de una nueva construcción plástica’, como se plasmaría en el Manifiesto de De Stijl (1925). De esta manera las ideas de *integración* y *síntesis* se alzan como los nuevos paradigmas de una nueva centralidad del diseño y la arquitectura, en cierto modo contaminada por la vanguardia y por la influencia de los *ismos* y las nuevas técnicas constructivas.

Por último, será después de la Segunda Guerra mundial cuando, comience a resurgir una nueva idea de ‘Síntesis de las Artes’ que vino de la mano de un época de revisión y continuidad del Movimiento moderno y que comenzaba a dejar atrás el rigorismo funcionalista para comenzar a orientarse hacia un mayor dominio de las Artes plásticas con el cometido de fusionarlas con la arquitectura y la ciudad, en un contexto de humanización de la arquitectura a través de la vuelta al vernáculo, al simbolismo o a la historia. Del mismo modo, en España, también habría un intento por reformar la sociedad y redefinir la relación arte-arquitectura en la recuperación de la modernidad tras la fase autárquica del franquismo. Tanto es así que, a partir de mediados del siglo XX, fueron numerosas las colaboraciones activas entre arquitectos y artistas que abogaban por la búsqueda de relacionar las artes y la arquitectura en numerosos proyectos. En definitiva, desde los orígenes de la humanidad las artes, en especial pintura escultura y arquitectura han compartido intereses comunes, que ha llevado a arquitectos y artistas a colaborar en proyectos que se han ido sucediendo a lo largo de la historia condicionadas por el contexto histórico en el que se desarrollaban. El problema de esto es que, muchas veces, se intuye que hay una

intención de los arquitectos y artistas de salvar su obra con voluntad propia y autoría, por lo que las ideas y planteamientos que al final se reflejan en ella suelen ser divergentes o irreconocibles. Como indica Javier Maderuelo:

“Se detecta así un doble movimiento, por un lado, de especificidad, en el que cada una de las artes se encierra en sus propios límites, desterrando los elementos que le son ajenos y, por otro lado, de disolución de los géneros artísticos, que se ha consumado en estas últimas décadas como consecuencia de las interferencias entre todas las artes, producidas por el desbordamiento que las neovanguardias han realizado al de desarrollar y expandir los programas de las vanguardias históricas”<sup>4</sup>

Después de todo esto, se podría intuir que los debates que relacionan el campo de las artes con la arquitectura pueden quedar enmarcados en tres categorías: **Integración, contaminación y colaboración**. Partiendo de una serie de ejemplos teóricos sobre la etimología estos tres conceptos, se tratará de matizar su significado e identificar las manifestaciones formales, conceptuales y compositivas que los ilustran bajo un marco teórico que nos permita entender el amplio espectro que las relaciona. Un marco teórico no lineal, si no simultáneo, donde estas tres categorías aparecen mezcladas entre sí y justificadas mediante antecedentes teóricos y manifestaciones proyectuales, los cuales nos darán una idea de la complejidad del pensamiento desarrollado en este siglo.

4 MADERUELO, J. (2008), Javier Maderuelo. La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960 - 1989. 25 Vol. Tres Cantos: Akal, pág. 80

# #Integración

Integrar (Del lat. integrāre ‘renovar’,completar’.)

5. tr. Aunar, fusionar dos o más conceptos, corrientes, etc., divergentes entre sí, en una sola que las sintetice. El nuevo enfoque integra las dos teorías anteriores.



2.1.1 La unidad de las artes como presupuesto ontológico de la *Gesamtkunstwerk*.

“Cuando se habla de la necesidad de volver a la Integración de las Artes, generalmente se manifiestan dos cosas. Primero se acepta y se destaca la condición de división, separación o divorcio entre los distintos géneros artísticos según su clasificación tradicional, que deriva más o menos del Renacimiento y que se produce a raíz del triunfo de la Revolución industrial. [...] Segundo; se aceptan las antiguas diferenciaciones entre las artes, que así conservan características fijas y precisas de épocas muy distintas a la nuestra”<sup>5</sup>

A partir de ese momento de división entre las artes, se va a percibir un cambio radical de estas premisas, ya que la sociedad comienza a ver el potencial de las artes si se muestran juntas y van a ser numerosas las personas que se van a preguntar sobre su posible articulación formal y conceptual. Será hacia el 1796 cuando se puede afirmar que las primeras corrientes del romanticismo alemán comenzaban a gestar sus ideales intelectuales y artísticos, tanto de una manera teórica como práctica, bajo los cánones del Neoclasicismo europeo del siglo XVIII. Frente a estos cánones que aspiraban a controlar la unidad universal y la belleza, las nuevas concepciones románticas comenzarían a entender el arte de una manera radicalmente distinta y en clara oposición a los principios clasicistas. Como expone Roger Corbacho:

“El pensamiento Romántico desarrollará un proyecto paralelo de incorporación de diversos soportes expresivos como instrumento operativo de concreción de la obra, lo que implicará la adscripción de las diferentes artes al proyecto único de una obra de arte total”<sup>6</sup>

Para reconstruir el recorrido histórico hacia este concepto de *totalidad artística* o *Gesamtkunstwerk*, es necesario entender las distintas etapas que se fueron sucediendo, hasta llegar a la formulación definitiva concebida por el compositor Richard Wagner.

Entrado el siglo XIX, se comienza a vislumbrar una época convulsa y expansiva que podría resumirse en sí misma como un siglo dividido. Las ideas de Hegel, basadas en la mediación de la negación y la otredad atañen directamente a la conciencia, quien ha perdido la consistencia de la inmediatez, exponiendo el problema de la no contigüidad entre el conocimiento y lo conocido. Esto hace que los principios positivistas y el conocimiento visionario o empírico comiencen a resquebrajarse, dando paso -a posteriori- a una gran crisis de la razón a fina-

les del XIX y principios del XX<sup>7</sup>. De esta manera, entre los ideales románticos estarán los de abogar por la originalidad y el entendimiento del arte como una actividad libre e individual alejado de normas absolutas, donde el artista, guiado por inspiración, es consciente de su autonomía. Este gran cambio de mentalidad, que radica en el reconocimiento del Arte con mayúsculas, constituirá una poética nueva que propulsará la creatividad como motor del proceso de cambio hacia el Arte Moderno. En este momento van a existir dos debates latentes. Por un lado, la necesidad de separación de las artes, entendiendo que estas están limitadas por sus propios recursos, por lo que sólo se deberán ceñir a imitar aquello que es adecuado para la naturaleza de su medio. Ideas de diferenciación o separación que, a nivel teórico, Lessing y Herder tratarán explicar revelando la naturaleza única de cada arte, diferenciándolas las unas de las otras y justificando como estas constituyen órdenes completamente distintos. Como cita Josuna Aizpún Vilchez:

“Lessing había demostrado que las artes difieren en el medio material, lo que las situaba en dos dimensiones distintas, la del espacio y la del tiempo, y eso además le había llevado aún más lejos, a plantear que tampoco imitan el mismo tipo de objeto”<sup>8</sup>

Por otro lado, y completamente opuesta, encontramos las ideas de ‘encontrar puentes’ o ‘unir las artes’, cuyas reflexiones vendrían de la mano de August Wilhelm Schlegel donde en la revista *Athenaeum*<sup>9</sup> llamaba a:

“Nutrir las artes unas con otras y encontrar puentes entre unas y otras. Las co-lumnas pueden quizá convertirse en pinturas, [...] las pinturas en poemas, los poemas en músicas; ¿y quién sabe? Una majestuosa música sacra se elevaría de repente en el aire como un templo”<sup>10</sup>

Schlegel tiene un papel fundamental en el desarrollo de las primeras ideas de integración de las artes ya que promueve la mezcla y la disolución de estas y resalta la capacidad de algunas de ellas -música y poesía- de abrir el camino de la imaginación y despertar en nosotros una gran cantidad de sinestesias, armonías, colores e incluso aromas. En este punto, el papel de la poesía jugó un rol crucial para la comprensión de la idea sobre ‘encontrar puentes’ de la mano del poeta Charles Beaudelaire, quien expuso su teoría de las correspondencias y las sinestesias en *Les Fleurs du Mal* (1855):

7 Véase DEL ROSAL, Fernando I. (2012) De la mediación a la Einfühlung: la crisis de la idea moderna de identidad en el siglo XIX, *Daimōn* (Murcia, España) 56: 85-99. pág.85

8 AIZPÚN VÍLCHEZ, I. (2018), La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán. *Escuela de Estudios Generales*, pág. 13

9 *Athenaeum* (Ateneo, 1798-1800) fue una revista fundada por August Wilhelm von Schlegel, su hermano Friedrich Schlegel y Ludwig Tieck que fue fundamental para la consolidación de la estética de la época.

10 Traducción propia del autor Aizpún Vilchez (1960, pp. 49-50)

5 Véase DE VILLANUEVA, Carlos R, (1962), Coloquio Internacional de Royaumont, “Liason entre les arts. L’Histoire d’une époque (1890-1962)

6 CORBACHO MORENO, R. (2002), La plaza cubierta de la ciudad universitaria de Caracas (1953): La síntesis de las artes como paradigma de lo perceotible en el arte de vanguardia, *Universitat Politècnica de Catalunya*, pág. 8

«Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté.  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent»<sup>11</sup>.

El paso definitivo que nos conducirá a lo que conocemos como *Obra de arte Total* tendrá su representación en el momento en el que esa búsqueda de unión de las artes no sólo se dé desde una perspectiva interna, si no externa. Según Schlegel, esta referencia al conjunto de las artes es producto de la superposición de efectos producidos que integran del mismo modo al espectador estimulando todos sus sentidos mediante los juegos decorativos, musicales y de iluminación que, combinándose, amplifican la ilusión dramática. La ópera entendida como la composición idónea para dicha síntesis empezará a tomar forma y autores como Schelling harán referencia al poder del drama como un conjunto de artes donde se produce un efecto mágico<sup>12</sup>. Estos dos autores harán referencia a la perfección del teatro griego, así como nos remiten a la idea de ‘arte total’ que triunfó durante el barroco (Fig.6). Tanto la teatralización de la vida que se produce en el barroco y que abarca desde las representaciones litúrgicas y procesiones, hasta la fiesta barroca donde se unifican música, pintura, escultura, vista, oído, olfato y gusto, ya planteaban este concepto de integración. Después de todo lo apuntado, será definitivamente Wagner quien explicará el surgimiento de la Gesamtkunstwerk, en una carta abierta y dirigida al músico francés Berlioz publicada en 1860, donde apunta:

“Allí encontré desde el principio la obra artística por excelencia, el drama, en el que la idea, por sublime, por profunda que sea, puede manifestarse con la mayor claridad y de la forma más universalmente inteligible. [...] Me di cuenta, en efecto, que allí donde una de estas artes alcanzaba sus límites infranqueables, comenzaba inmediatamente, con la más rigurosa exactitud, la esfera de acción de otra; que, consecuentemente, por la unión íntima de estas dos artes, se expresaría con la claridad más satisfactoria aquello que no podían expresar cada una de ellas por separado”<sup>13</sup>.

Estos ideales románticos tanto artísticos, como sociales y teóricos, sumados al desarrollo y teorización de la estética experimental que se da a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, manifestarán la voluntad de una integración de las artes y conectarán con facilidad con las propuestas de las Arts & And Crafts, el Art Nouveau y el Jugendstil o Expresionismo alemán.



**Fig.6:** Ópera del Margrave (Markgräfliches Opernhaus). Bayreuth, Alemania (1744-48)  
Fuente: <https://elpoderdelarte1.blogspot.com/>

### 2.1.2 De la reacción al delito ornamental, al manifiesto de la Bauhaus

A lo largo del siglo XIX, las ciencias de la psicología acabarán teniendo una aplicación en el campo de la teoría estética y se aumentará paulatinamente el estudio de las relaciones entre el sujeto y el objeto a través de los procesos empáticos. Las teorías de la Einfühlung, cuyas primeras acepciones en Herder simpatizaban con el dolor de la división y la distancia<sup>14</sup>, luego se entenderían como una clave psicológica donde existe una adhesión del sujeto al objeto. En otras palabras, se establecería una proyección sentimental entre ambos, donde se transmitirían unas emociones completamente desligadas del pensamiento lógico, dando cabida a la imaginación dentro de esa lectura artística. Las teorías expuestas y cambios filosóficos, enlazados con los avances técnicos de la época, tanto en el desarrollo de nuevos materiales como sistemas constructivos, tendrán como resultado

<sup>11</sup> Correspondences se considera el poema más representativo de este libro, así como del pensamiento y la estética del autor. La noción de correspondencia o de analogía universal constituye uno de los pilares del pensamiento romántico alemán. No se concibe el mundo como un todo regido por axiomas si no que “la profundidad de la creación artística engendra seres, situaciones, pensamientos y sensaciones infinitamente variados.

<sup>12</sup> AIZPÚN VÍLCHEZ, op.cit., (2018), pág. 21

<sup>13</sup> Traducción propia del Autor Aizpún Vilchez extraída del artículo Gesamtkunstwerk: La Obra de Arte Total como categoría formal en el primer Romanticismo Alemán 2017, pág.21

<sup>14</sup> Véase DEL ROSAL, op.cit., (2012)



el florecimiento del Art Nouveau que irá desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del XX<sup>15</sup>. Como bien introduce Abraham Rubio Celada:

“En la última década del siglo XIX y hasta la Gran Guerra de 1914, tomó carta de naturaleza un movimiento artístico (Art Nouveau) que se manifestó con un lenguaje renovador y moderno que nacía con la aspiración de romper con la tradición historicista y académica y atender a los gustos de una pujante sociedad industrial”<sup>16</sup>

Del mismo modo, Miguel García Córdoba explica el carácter rupturista de este movimiento:

“Esta ruptura implica una liberación de la esclavitud formal de la arquitectura anterior, presa de lenguajes previos, al tiempo que una emancipación técnica a través de la utilización libre de los nuevos materiales, especialmente el hierro y el vidrio. Se busca, y se consigue en muchos casos, una explotación intensa de la belleza de los materiales utilizados y de todas sus características, pero al mismo tiempo y sobre todo una reinterpretación de la forma y el espacio que busca la fluidez, tanto lineal como espacial o volumétrica.”<sup>17</sup>

Los postulados modernistas rechazaban las corrientes más historicistas de la época, lo que dotaban al movimiento de un carácter vanguardista, sin embargo, sí que abogaban por la tradición y trataban de abarcar todas aquellas áreas del diseño y de las artes decorativas. Según explica Ophen Hopkins: “En muchos aspectos el modernismo ofrecía una relación entre la inherente subjetividad de la artesanía y la objetividad de la producción mecanizada moderna”<sup>18</sup>. La exposición internacional de París de 1900 fue el primer escaparate internacional del Art Nouveau, donde colaboraron una gran cantidad de artistas, diseñadores y arquitectos y donde se expusieron las últimas novedades técnicas y artísticas del momento. Este movimiento nacería de la necesidad de crear un nuevo lenguaje formal que estuviera basado en adaptar las técnicas y antiguos oficios a los nuevos materiales. Estos novedosos lenguajes formales podemos percibirlos en ejemplos tan significativos como el Hotel Tassel de Victor Horta (1892-93) y las nuevas concepciones de desmaterialización del espacio y movimiento, o las famosas estaciones de metro de París como la de Porte Dauphine de Hector Guimard (1900-12) donde forma estructural y decorativa se funden en un mismo todo. De esta manera vemos cómo las corrientes modernistas tratarán de alcanzar de nuevo la idea de integración de las artes enfatizando entre estos nuevos lenguajes la cuestión del ornamento, el cual constituye el principal de los ejes modernistas, manifestándose tanto en pintura, artes gráficas o diseño en su más amplia acepción: cerámica, cristal, joyería, mobiliario, artes aplicadas e industriales, ilustración y arquitectura. Hay que destacar que a pesar de que el movimiento estable-

15 Véase el capítulo 7; El Espacio vital y el proceso de desmaterialización de la arquitectura en CERVERA SARDÁ, M.Rosa (2018), Espacio y tiempo en composición arquitectónica.  
16 RUBIO CELADA, A. (2020) Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX. Olivia Nieto Yusta (coord.) Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño.6 : 164-7. pág. 13  
17 GARCÍA CÓRDOBA, M., (2009), Ornamentación arquitectónica: del racionalismo al art Nouveau. Concreción en la arquitectura cartagenera del eclecticismo y el modernismo, Universidad de Murcia, pág. 85  
18 HOPKINS, Owen. (2014), Estilos arquitectónicos. Una guía visual. Barcelona: Blume, pág. 140

ció una gran ruptura con el pasado y desarrolló un estilo muy propio, no se puede negar la gran influencia de las Arts & Crafts en los intentos por alcanzar integración de las artes mecánicas y las artes aplicadas con el fin de reivindicar el valor de la artesanía y reformar la sociedad. Como explica Miguel García Córdoba:

“Otro factor a tener en cuenta en el nacimiento de esta nueva corriente es la aparición del conocido movimiento Arts & Crafts de William Morris -indudablemente influido por John Ruskin- cuyas recreaciones decorativas y sus criterios de creación artística tienen una evidente relación con la base creativa del Modernismo.”<sup>19</sup>

A pesar de que en estos momentos la arquitectura permanecía anclada en un eclecticismo de orientaciones muy diversas, sí que había en común la búsqueda de lo moderno y el objetivo común de unificar todas las artes. Al igual que William Morris, Henry Val de Velde -máximo exponente del Art Nouveau- parte de la idea de crear un arte para todos, pero a diferencia de él, acepta la industria y la producción en serie que permita la prosperidad común y la renovación de la artesanía. En su primera obra El arte futuro (1895) expone:

“Reconocemos el sentido y la justificación de la decoración y su función. Esta función consiste en estructurar la forma y no en decorarla, como normalmente se quiere hacer... Las relaciones entre esta decoración ‘estructural y dinamo gráfica’ y la forma o las superficies han de ser tan íntimas que parecerá que la decoración haya determinado la forma”<sup>20</sup>

Del mismo modo, entre sus escritos cabría destacar el texto *Observaciones generales para una síntesis de las artes* (1895), donde no sólo el autor aboga por un arte que esté al servicio del hombre (como la casa que debe de responder a los deseos y sentimientos de quien la habita, si no que apoya el empleo de los nuevos materiales y la compenetración de los diversos oficios.<sup>21</sup>

***Sobre los ideales de integración desde los postulados sezesionistas: Proyectos colectivos***

Hablábamos de las Arts & Crafts como un claro predecesor del modernismo, pero en especial se puede apreciar cómo la obra de Charles Rennie Mackintosh pudo influir en gran medida al grupo de artistas y arquitectos que formaron parte de la Sezession. Este fue un grupo fundado en 1897 correspondiente a las corrientes modernistas que se desarrollaron en Austria, quienes abandonarían las ideas conservadoras de la Künstlerhaus de Viena y, en general, la formalidad de los edificios de mediados del siglo XIX. En este contexto las muestras sezessionistas se convirtieron en una de las actividades fundamentales de la Asociación de artistas de las artes visuales

19 GARCÍA CÓRDOBA, op.cit., (2009), pág. 83  
20 VAN DE VELDE, H. (1895), El Arte futuro en RUBIO CELADA, op.cit., (2020), pág 14  
21 Véase ARIAS SERRANO, L. (2012), Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea. Primera edición ed. Barcelona. Ediciones del Serbal



en Austria. Dichas exposiciones manifestaban, así mismo, los principios de la Gesamtkunstwerk, donde se trataban de unificar a todo tipo de artistas que trabajarían en mismo espíritu colectivo respondiendo a cada uno de sus ideales<sup>22</sup>. Por esta misma razón en 1897, se mandó construir el pabellón de exposiciones de la Sezession vienesa, ofreciendo así un espacio expositivo para los artistas de la época que fuera un medio para acercar al público el arte contemporáneo más influyente en Europa.

El edificio de la Sezession diseñado por el arquitecto Joseph Maria Olbrich en Viena (1897-1898), se mostró como un *templo del arte*. Esta idea era una concepción bastante común en esa época ya que muchos museos trataban de representar morfológicamente a los templos griegos. Sin embargo, la propuesta de Olbrich se caracteriza por la resemantización de esta idea, es decir, mantener el concepto de un templo del arte, pero dotarlo de una imagen distinta a través de una forma depurada en relación con el tipo de arquitectura de carácter modernista que se practicaba en la época. El edificio de la Sezession configuraba, junto con las obras logradas exclusivamente para esa muestra, una *Gesamtkunstwerk*. El propósito manifiesto de esta puesta en escena era proporcionar una experiencia de fusión artístico-arquitectónica; una verdadera caja de resonancia donde hubiera arquitectura, música, pintura y escultura, todas estas artes gobernadas bajo una idea compartida. Por esto, la obra de arte solo era posible a partir de la interacción de todas las partes del conjunto y soportes artísticos.<sup>23</sup>

La XIV Exposición de la Sezession, celebrada del 15 de abril al 27 de junio de 1902, es considerada como un momento central en la historia del grupo vienés. En ella participaron veintiún artistas, que pusieron su obra al servicio de una idea general: “el Culto al Artista”. El proyecto del pabellón, por lo tanto, propició un marco perfecto para la confección del que se convertiría en el friso principal, el cual fue elaborado por Gustav Klimt en colaboración con Olbrich, para lograr una integración aplicada de este en la arquitectura existente. Un tipo de integración la cual actualmente comprenderíamos como un *site specific* donde en este caso ambas artes se relacionan en un mismo espacio, enmarcando la arquitectura a la pintura (Fig. 9). En la realización de esta obra el artista Klimt tendría un cometido claro: resaltar el papel de la Sezession como un movimiento cultural revolucionario que se revela frente al conservadurismo de la Künstlerhaus a favor de la libertad del arte.<sup>24</sup> El artista Klimt no se enfrentaba aquí con una decoración monumental comparable a las de sus primeras obras, donde la

22 Véase HIDALGO, A.L., 2017. *Lecturas hermenéuticas de la mujer en arte/comunicación/cultura. El caso del Friso de Beethoven de Gustav Klimt*. ESCENA. Revista de las artes, 77(1), pág. 31

23 HIDALGO, op.cit., (2017), pág. 48

24 HIDALGO, op.cit., (2017), p.47



**Fig.7:** Detalle de las máscaras de la entrada al Pabellón de la Secesión vienesa. Austria, Viena, 1897-1899  
Fuente: <https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/24/art-nouveau-and-secession>

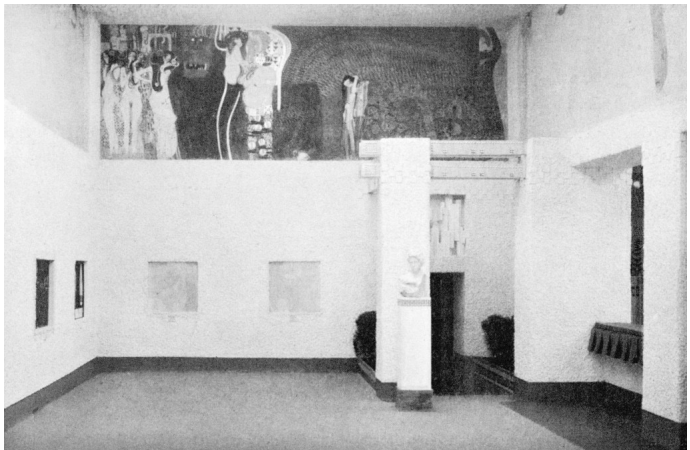


**Fig.10:** Ángeles sobre las cuatro columnas del pórtico realizados por Othmar Schimkowitz. la Iglesia de San Leopoldo en Steinhof. Viena, Austria (1905-1907)  
Fuente: <http://www.vienayyo.com/kirche-am-steinhof/>

**Fig.11:** Detalle del retablo mosaico realizado por Koloman Moser en la iglesia de San Leopoldo en Steinhof. Viena, Austria, 1905-1907. Fuente: <https://arquitecturaycristianismo.com/2019/01/23/iglesia-de-san-leopoldo-en-steinhof-de-otto-wagner/>



**Fig.8:** Fachada del Pabellón de la Secesión vienesa. Austria, Viena, 1897-1899. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/jmproducciones84/29306272268>



**Fig.9:** Lugar original para Friso de Beethoven durante la Exposición de la Asociación de Bellas Artes de la Secesión de Austria. Gustav Klimt, 1902.  
Fuente: <https://revistaestilo.org/en/2021/06/30/gustav-klimt/>





arquitectura y la decoración plástica imponían un marco fijo por adelantado y en el cual los cuadros se incorporaban de modo superpuesto. Había una necesidad de incluir la composición pictórica y sus instrumentos creativos dentro de un concepto general, espacial y temático. También significaba poder decidir con libertad sobre la concepción artística del mural dentro del marco que le proporcionaba el edificio de la Secesión. Como expone Ana Laura Hidalgo: “La creación de ese espacio unitario era el objetivo determinado, la escultura y la pintura asistían esa idea espacial compartida. Las partes se sometían al efecto del conjunto, dentro de esa idea global”<sup>25</sup>.

Este interés por conseguir una integración total de las artes se verá reflejado metafóricamente en una de las partes de la fachada del pabellón (Fig. 8), donde encontramos tres máscaras que simbolizan la unión de la arquitectura, pintura y escultura (Fig. 7)<sup>26</sup>. Para la concepción del proyecto Olbrich trabajó en colaboración con Klimt, quien aportó grandes elementos que completaron la totalidad artística del edificio, entre ellos las paredes inclinadas, la axialidad y especialmente el motivo del laurel con su dedicación a Apolo, que aparece en la cúpula metálica perforada, suspendida entre cuatro pilares. En este elemento coronador aparece el famoso lema secesionista: “A cada tiempo su arte. A cada arte su libertad”<sup>27</sup>

**Integración colaborativa a través de la cuestión del ornamento: Arte como imagen de ciudad**

El hecho de que se produjeran diversas colaboraciones dentro del grupo secesionista viene de la mano del compromiso común entre el arte y el progreso modernos que se iba a proclamar en *Moderne Architektur* (1896)<sup>28</sup>. En dicho texto se manifestará la idea de regeneración de la sociedad a través del arte. Una de las grandes aportaciones para el grupo fue la de Otto Wagner, quien introdujo novedades en el espacio público vienés a través de los planteamientos estéticos compartidos con Klimt y otros artistas de la Secesión, sustituyendo el repertorio historicista por el nuevo lenguaje figurativo.<sup>29</sup> Como explica María Ángeles Layuno Rosas sobre el color como ornamento:

25 HIDALGO, op.cit., (2017), p.51  
26 Debajo de las máscaras en la fachada aparecen las palabras Malerei, Architektur, Plastik (Pintura, Arquitectura, Escultura)  
27 Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit, escrita por el crítico de arte judeohúngano Ludwig Hevesi  
28 *Arquitectura Moderna*, texto en que Otto Wagner expresó sus ideas sobre el papel del arquitecto moderno, cuyo incorporó el uso de nuevos materiales y nuevas formas para reflejar que la propia sociedad estaba cambiando  
29 Véase LAYUNO ROSAS, M.Á., 2014. *Procesos y proyectos de configuración estética del espacio urbano: La Viena de Otto Wagner*. Arte y Ciudad: Revista de Investigación. (5):99-140.

“El color se alía con el revestimiento para incidir aún más en esta condición y la fachada se convierte en una página en blanco donde trazar, como un simple tatuaje, un ornamento que afirma su autonomía propia. Esta aproximación sensorial a la arquitectura, atenta a cualidades como luz, color, perspectivas, y con abundantes contaminaciones de las artes plásticas de la Sezession, pudo recibir el influjo de las teorías de André Göller, quien en 1888 publica *Die Entstetung der architektonischen Stilfomen* (El origen de la forma y el estilo arquitectónico)”<sup>30</sup>

Uno de los máximos ejemplos de la *Gesamtkunstwerk* se puede ver reflejado en el Sanatorio de Steinhof (1905-1907), iglesia construida por Otto Wagner donde se trataron las ideas de integración de las artes y la arquitectura mediante un proceso colaborativo en el que artistas como Kolo Moser, O.Shimkovitz o Richard Luksch participaron en la decoración. La construcción de esta iglesia permitió a Wagner la materialización de las ideas que trazó en su estudio de 1899 “*Die Moderne im Kirchenbau*”, (La modernidad en la construcción de iglesias), a la vez que desarrolló un tema muy importante para él, la colaboración intensa con otros artistas. Las figuras sobre las dos torretas de las esquinas, San Loepoldo a la izquierda y San Severino a la derecha, fueron obra de Richard Luksch, los cuatro ángeles ubicados sobre la entrada principal de Othmar Schimkowits (Fig. 10), los grandes ventanales laterales y el retablo del altar en mosaico de Koloman Moser (Fig. 11).

La Iglesia de San Leopoldo en Steinhof se alzaría como una “obra de arte total”, ya que fue diseñada de antemano desde los cimientos hasta el más mínimo detalle por el arquitecto y sus colaboradores, constituyendo un hito urbano y una representación empírica de los ideales de la Sezession. La estética del grupo abogaba por la retórica de la piel, las máscaras y el tatuaje, y todo ello se materializaba por medio de revestimientos cerámicos, vidrios lujosos o serigrafiados que modificaban las envolvente de la edificación afectando a la configuración formal y semántica del paisaje urbano. Mientras tanto, la tarea del conocido arquitecto Adolf Loos consistió en destruir esta narrativa en su famoso *Ornamento y delito* (1908) donde expone descortésmente:

“El ornamento que se crea en el presente ya no tiene ninguna relación con nosotros ni con nada humano; es decir, no tiene relación alguna con la actual ordenación del mundo. No es capaz de evolucionar. ¿Qué ha sucedido con la ornamentación de Otto Eckmann, con la de Van de Valde? Siempre estuvo el artista sano y vigoroso en las cumbres de la humanidad. El ornamentista moderno es un retrasado o una aparición patológica”<sup>31</sup>.

Y no sólo desde consideraciones morales, sino también económicas:

“La epidemia ornamental está reconocida estatalmente y se subvenciona con dinero del Estado. Sin embargo, veo en ello un retroceso. No puedo admitir la objeción de que el ornamento aumenta la alegría de vivir de un hombre culto [...] Ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y, por ello, salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado”<sup>32</sup>.

30 LAYUNO ROSAS, op.cit., (2024), pág. 125  
31 Adolf Loos: Ornamento y delito, y otros escritos en MARCHÁN FIZ, S., (1974). *La arquitectura del siglo XX.*, 1974, pág. 51  
32 MARCHÁN FIZ, op.cit., (1974), pág. 50 y 51



Aun así, el intento de fusión de las Artes Mayores con las artesanías fue una misión que se desarrollaría a posteriori tanto el Deutscher Werkbund, como los Wiener Werkstatte -que asumirían cierta herencia del morri- nismo de Arts and Crafts- proyectándose finalmente en las matrices de la Bauhaus y componiendo el arco de una de las derivadas de esa *Gesamtkunstwerk* wagneriana explicada al principio de este capítulo. Como explica Simón Marchán en este clima prolifera el sueño de las *Catedrales del Futuro* (Zukunftskathedralen)<sup>33</sup> tras la conflagración mundial de los sucesivos grupos de expresionismo utópico visionario. La muestra titulada Expo- sición de arquitectos desconocidos celebrada en abril del 1919, en la que estarán presentes arquitectos y artistas como Gropius, los hermanos Taut y los Luckhardt, trazaba ya las tareas de erección de esa ‘catedral del futuro’:

“Artistas, derribemos al fin los muros levantados entre las artes por nuestra deformadora educación académica y volvamos a ser todos, nuevamente constructores. Deseemos juntos, pensaremos juntos, creemos juntos la nueva idea de la arquitectura. Pintores escultores, abríos un camino a través de los obstáculos de la arquitectura y conver- tíos en compañeros constructores, compañeros de lucha por el objetivo final del arte: la concepción creativa de la catedral futura, que debe de nuevo, asumir en una forma total y única la arquitectura, escultura y pintura”<sup>34</sup>.

Entre los objetivos y principios que se expondrían en el Programa para la Staatliches Bauhaus de Weimar de 1919 estarían los de reunificar las distintas disciplinas de las artes plásticas como los componentes de una archi- tectura nueva. Una gran construcción sin distinción de escala entre lo monumental y lo decorativo. Hombres de oficio competentes o artistas creativos independientes que funden una comunidad: estructura, acabado, or- namentación, mobiliario, equipo. Una jerarquía de maestros y aprendices mediante una enseñanza de carácter colectivo, que promueva la libertad de la individualidad y las relaciones amistosas dentro de unas disciplinas académicas.<sup>35</sup>

A pesar de que la Bauhaus en los años posteriores también acabará influida por la potencia de las corrientes neoplásticas, las ideas de Gropius y su actuación en la escuela siempre mantendrían carácter romántico y serán criticadas por Theo Vandoesburg en el texto *Espíritu de la arquitectura contemporánea* (1930) donde advierte que el arquitecto no está cumpliendo con el objetivo funcionalista y universal de la época:

“Tras los recientes estudio sobre la Bauhaus nos limitamos a llamar la atención sobre algunas de las consideraciones específicas de su práctica arquitectónica. A pesar de que el objetivo de su primer programa era la “construcción”, “la arquitectura nueva”, esta de hecho está ausente de sus programas escolares y escasean sus realizaciones hasta las

33 Para más información véase MARCHÁN FIZ, S., (1986). Contaminaciones figurativas. 55 Vol. Madrid: Alianza Ed, pág. 72  
34 Gropius, Taut, Behne: Exposición de arquitectos desconocidos (1919) en MARCHÁN FIZ, op.cit., (1974), pág. 108  
35 Para más información ver Walter Gropius: Programa para la Staatiches Bauhaus de Weimar (1919) en MARCHÁN FIZ, op.cit., (1974), pág. 152

fechas avanzadas. [...] Así pues se filtran los elementos de la arquitectura expresionista prebélica y postbélica, en abierta aposición a las tesis que Gropius había anunciado en 1910. [...] A pesar de que participa en la idea de ser el intermediario entre arte y pueblo, de reformar al ámbito social con medios artísticos, lo que preocupa realmente es la creación de la obra artística total (Gesamtkunstwerk)”<sup>36</sup>

2.1.3 La reivindicación de una nueva síntesis tras 1945

Revisión y continuidad de la modernidad: La tercera generación

Con las vanguardias de principios de siglo y su posterior expansión en lo que supondría un movimiento de alcance internacional; la arquitectura, escultura y arte dieron un salto sin precedentes en la historia. La idea de una nueva arquitectura para una nueva sociedad industrial que se buscaba a mediados del siglo XIX pudo alcanzarse con plenitud en torno a las primeras décadas del siglo XX. En muy pocos años se pasaría del lenguaje anacrónico beauxartiano -incapaz de generar una nueva arquitectura como ciudad, ni resolver los problemas técnicos formales higiénicos y sociales- a una arquitectura tendente a la abstracción formalmente pura y plás- ticamente transparente, resuelta de manera pulcra, técnicamente avanzada y sin ornamentos.<sup>37</sup> En resumen, la arquitectura moderna renunciaría a las ideas de integración comulgando en favor de la autonomía y despojan- do todo tipo de arte aplicado, pero sin embargo la arquitectura experimental de las vanguardias, sobre todo ciertos movimientos, sí que estarían claramente contaminados por otras artes.

A lo que se asiste a partir de 1945 es a la simbiosis de todos los presupuestos modernos desarrollados durante el auge del estilo internacional, con las aportaciones de cada uno de los contextos, culturas e identidades: su tradi- ción, su cultura del espacio, sus disponibilidades de materiales, su estadio de desarrollo tecnológico y su capa- cidad creativa. En este momento se avista el principal motor de la evolución de la arquitectura del Movimiento Moderno.<sup>38</sup> Un motor de cambio dirigido en gran parte por la llamada tercera generación de arquitectos del movimiento moderno, que va a traer consigo un gran desarrollo de las características formales de la arquitectu- ra que varía notablemente respecto a los patrones del periodo de entre guerras. Como explica Montaner sobre esta tercera generación:

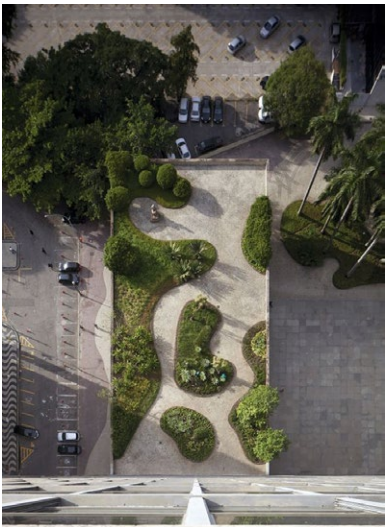
36 VAN DOESBURG, T. (1930), Espíritu de la arquitectura contemporánea en MARCHÁN FIZ, op.cit., (1974), pág. 147 y 148  
37 Véase Josep Maria Montaner. Después del movimiento moderno : arquitectura de la segunda mitad del siglo XX / Josep María Montaner. 4a ed. rev. ed. Barcelona: Barcelona : Gustavo Gili, 1999  
38 MONTANER, op.cit., (1999), pág. 8

“De ellos hay que resaltar el cambio de paradigma formal donde el modelo maquinista exclusivista va transformándose hacia un modelo abierto en el contexto, la naturaleza, lo vernáculo, la expresividad de formas orgánica y escultórica, la textura de los materiales, las formas tradicionales y otros factores pasan a predominar”<sup>39</sup>

Todos los ideales a favor del despojamiento de la forma arquitectónica que implicaban al ornamento y al arte aplicado, los lemas funcionalistas se verán revisados, por tanto, en el seno de los CIAM a partir de 1945 resaltando a arquitectos como los Smithson o Aldo Van Eyck, entre otros.

**Continuidad y revisión del Movimiento Moderno en el contexto Iberoamericano: Diálogos interdisciplinarios y primeras ideas de integración a través de la “colaboración o síntesis entre las artes mayores”**

Como explica Montaner, uno de los grandes contextos donde el método de la arquitectura moderna se va a desarrollar de manera más completa será en Latinoamérica, a partir del 1945 se adopta una nueva versión de la arquitectura moderna: exuberante, monumental, de alarde estructuralista e integradora de las artes. Una época donde van a aparecer grandes figuras trascendentales de la arquitectura como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Luis Barragán, Félix Candela o Carlos Raúl de Villanueva entre otros. También expone que no se puede hablar con precisión de una influencia unívoca de las vanguardias europeas, de que la arquitectura moderna en Latinoamérica sea consecuencia directa de la europea. Fue la misma arquitectura moderna con los numerosos viajes de Le Corbusier, la que se encontró con unas búsquedas, experimentos y ambiciones parecidas en el contexto latinoamericano.<sup>40</sup> Los primeros encuentros entre Le Corbusier y el arquitecto Lucio Costa en Brasil en el año 1936, suponen una oportunidad ideal para plantear y llevar a cabo de una forma empírica y colaborativa el intento por plasmar las ideas de síntesis de las artes que venía desarrollando Le Corbusier en aquellos años. Lucio Costa, con su ensayo *Razoes de uma Nova Arquitetura* (1934) ya se habría convertido en uno de los teóricos de la arquitectura moderna brasileña y era el propulsor de los parámetros formales de herencia cobuseriana pero tomados con una mayor libertad y revisión.<sup>41</sup> Durante esos años, los numerosos encuentros de ambos van a propiciar entre ellos una confluencia de ideas que los llevarán a concebir y realizar el primer ejemplar significativo de la arquitectura moderna realizada en Brasil, caracterizado por el proceso colaborativo entre arquitectos, pintores, escultores y el paisajista Burle Marx<sup>42</sup>. Se trata del Ministerio de Educación



**Fig.12:** Vista de pájaro sobre el jardín de Burle Marx en el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, 1945.  
Fuente: The Visionary Modernist Gardens of Roberto Burle Marx

**Fig.13:** Jardín de Burle Marx en el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, 1945.  
Fuente: Le Corbusier y Lúcio Costa. Diálogos sobre la síntesis de las artes



**Fig.14:** Entrada bajo y pilares y vista al mural de Candido Portinari.  
Fuente: Arquitectura y diseño

**Fig.15:** Detalle del mural de azulejos y motivos marinos de Candido Portinari. Ministerio de Educación y Salud, 1945.  
Fuente: Projeto Portinari



**Fig.16:** Azulejos de Candido Portinari en la fachada para la Iglesia en el complejo de Pampulha, Oscar Niemeyer, 1943.  
Fuente: Projeto Portinari

39 MONTANER, op.cit., (1999), pág. 36  
40 MONTANER, op.cit., (1999), pág. 25  
41 Véase FERNANDES DA SILVA, F., 2016. “Le Corbusier y Lúcio Costa. Diálogos sobre la síntesis de las artes”. Editorial Universitat Politècnica de València.  
42 FERNANDES DA SILVA, op.cit., (2016), pág. 4



y Salud en Río de Janeiro construido en 1938 y en el que participan, dirigidos por Lucio Costa, los arquitectos Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira y Hernani Vasconcellos.

La arquitectura del edificio se ve definida según las directrices cobuserianas como la elevación sobre pilotis, las terrazas jardín y los paños de vidrio o la planta libre. Estos postulados modernos a tratar a su vez de incorporar el trabajo de diferentes artistas plásticos como las esculturas de Bruno Giorgi, Celso Antonio y Jacques Lipschitz, o los murales de Cândido Portinari, quien dibujó los motivos de los azulejos que revestían la planta baja del edificio y convivían con los pilotis y demás volúmenes, evocando la ciudad costera y el retorno a la azulejería tradicional brasileña (Figs. 14 y 15). En cuanto al tratamiento del jardín es de gran importancia remarcar la aportación del Burle Marx, quien supo alejarse de las prácticas jardineras al uso en los años treinta para llegar a entender el terreno como un lienzo donde experimentar con elementos plásticos como las piedras el agua o la vegetación, en un lenguaje moderno a la par que evocador Como expresará Javier Maderuelo:

“Burle Marx fue un artista comprometido con la modernidad hasta el final de su vida, pudiéndose encontrar paralelismos entre sus trabajos de los años treinta y cuarenta con las esculturas biomórficas de Jean Arp, con el cubismo de Picasso y Braque, con los contrastes de color de los fauvistas, con el purismo de Le Corbusier y con las formas más orgánicas y sinuosas de Joan Miró, tamizando todas estas influencias por una mirada tropicalista y por las aportaciones de la pintura popular”<sup>43</sup>

La aportación del proyecto del jardín (Figs. 12 y 13) para el edificio del Ministerio puede parecer una obra de arte autónoma y exenta del conjunto por su gran belleza, pero va a responder con total rigor a las condiciones del lugar donde se encuentra y a la arquitectura que lo integra y con la cual dialoga. Esto lo lleva a ser otro claro ejemplo de ese intento de síntesis, esta vez a través del tratamiento no sólo de elementos arquitectónicos sino naturales. A partir del proyecto del Ministerio, el cual marcará un antes y un después en la concepción de la arquitectura moderna brasileña, el debate sobre la síntesis de las artes será una clara constante que se verá reflejada en otros proyectos como la Iglesia en el complejo de Pampulha (Belo Horizonte, 1943) (Fig. 16), del arquitecto Oscar Niemeyer en colaboración con el pintor Cândido Portinari o la construcción de Brasilia. Estas reflexiones sobre la síntesis de las artes en Brasil también van a producirse de una manera paralela en el ámbito internacional, y aunque este debate no va a discurrir de un modo constante y articulado sí que va a ir adoptando diferentes sentidos a lo largo del tiempo. A menudo se tratará de ir un paso más allá de la especificidad de la interlocución entre el arte y arquitectura, para conseguir definir la síntesis de las artes como una propuesta de transformación de la sociedad.

43 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 332

**Carlos Raúl de Villanueva y La Plaza cubierta de Caracas como obra paradigmática en la síntesis de las artes. Concepciones sobre la síntesis e integración.**

Todas las ideas de síntesis de las artes, como ya señalábamos en Le Corbusier, van a convertirse en puntos de gran interés y debate para la experimentación en torno a las artes, la arquitectura y el urbanismo. Como cita Roger Corbacho:

“Formulaciones estéticas de la década de los Cincuenta respecto a la Síntesis de las Artes, se abordaron con énfasis inusitado [...] Sirvieron de base a la concreción de episodios plástico-espaciales que, partiendo de una “alianza” entre diferentes soportes expresivos, buscaron una construcción específica de la arquitectura dentro de una disposición particular de urbanismo”<sup>44</sup>

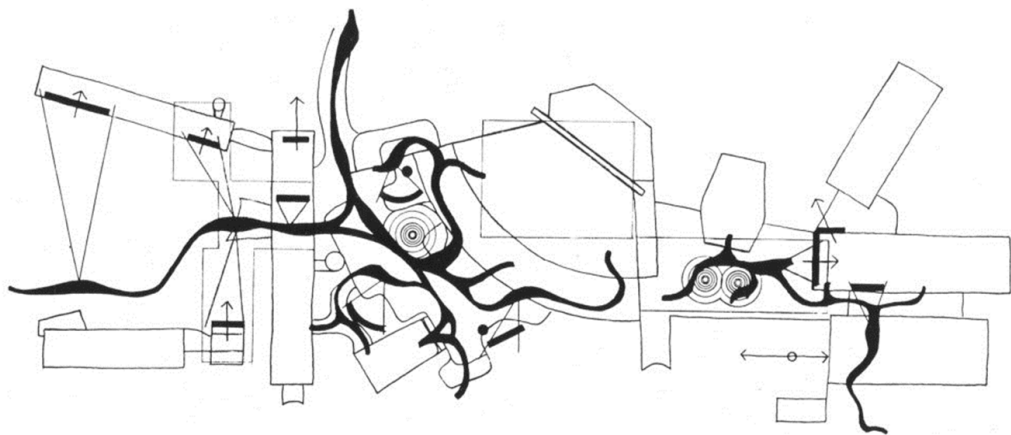
Uno de los máximos exponentes que se ha querido resaltar, en relación con la revisión del Movimiento Moderno en Iberoamérica es el caso del Centro Directivo Cultural de la Ciudad Universitaria de Caracas, el cual fue construido en 1952 por Carlos Raúl Villanueva y donde se tratará de llevar a la práctica la culminación de sus propuestas sobre la *síntesis de las artes*. Se trata de un proyecto de gran interés ya que, por un lado, el arquitecto aprovecha esta oportunidad para colaborar con un gran número de artistas y jóvenes vinculados al arte abstracto del momento, y por otro, tratará de matizar el significado que tiene para él el término de *integración* y el papel que juega la arquitectura y el arte en el espacio público. En este proyecto las ideas síntesis se van a producir mediante una colaboración activa de las distintas artes, arquitectura, pintura y escultura, donde las obras no se perciben de manera aislada: cada pieza establece un diálogo con las formas arquitectónicas y su materialidad, con las rampas y escaleras en los espacios de diferentes alturas, con la luz, con la naturaleza y con las otras obras de arte que la acompañan (Fig. 18).<sup>45</sup> Por un lado se sitúan obras en puntos estratégicos (Fig. 17) del espacio arquitectónico como *El Amphion* (1937) de Henri Laurens, situado bajo una de las aberturas del techo de la Plaza Cubierta, se percibe en su relación con la estructura del Aula Magna, con el *Bimural* (1954) de Fernand Léger y con la vista hacia los jardines exteriores. Y por otro lado se establece un proceso de colaboración con artistas como el mural de Pascual Navarro, iluminado por la luz natural en el jardín situado entre la Plaza Cubierta y el edificio del Rectorado, contrasta con la penumbra del espacio bajo el techo. *El Pastor de nubes* (1953) de Jean Arp (Fig.19), y de uno de los murales de Mateo Manaure, dialoga con los elementos de hormigón de la plaza, con las costillas del Aula Magna y con el volumen de mosaicos rojos de la torre de la Biblioteca Central. En el

44 CORBACHO MORENO, op.cit., (2002). Cap.1, págs. 4 y 5

45 Véase SÁNCHEZ SILVA, I. (2003), Villanueva. Modernidad y trópico, <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.043/624>



vestíbulo de la biblioteca, la estructura metálica de *Positivo-Negativo* de Victor Vasarely (1954), acompañada por murales de Pascual Navarro y Manaure, está iluminada a través de una abertura hexagonal en la cubierta que produce sombras que se mueven a lo largo del día. De esta manera, podríamos continuar describiendo relaciones entre las obras de arte y la arquitectura que son casi infinitas.<sup>46</sup> Es interesante en este punto matizar como Villanueva define el concepto de síntesis como un momento de transición hacia la integración. Según el arquitecto, en la síntesis, las artes confluyen en el espacio arquitectónico conservando sus características tradicionales para formar una nueva unidad, cuya calidad viene dada por la suma de las partes que la componen, pero donde la arquitectura continúa siendo el marco previo sobre el cual las otras artes aceptan su primacía. Sin embargo, Villanueva concibe que la integración está asociada al proceso industrial, tanto desde el punto de vista de la producción mecanizada, como de la transformación de las relaciones económicas y sociales que esta conlleva, entendiendo que las artes pasarían a formar parte de los procesos vitales del ser humano. En una conferencia realizada por el arquitecto para bajo el título “La integración de las artes” publicada en la revista “Arquitectura, espacio y forma” se pueden intuir las ideas actuales sobre las relaciones entre el arte, espacio y colaboración ciudadana: “Introducir la obra pictórica o escultórica dentro del marco arquitectónico, significa actualmente evidenciar un claro deseo de asumir responsabilidades sociales”<sup>47</sup> En sus ideales y realizaciones se ven reflejados los logros de una obra que trasciende un programa particular, para convertirse en un modelo comprometido con la arquitectura y los modos de habitar los espacios públicos. Sin duda podríamos afirmar que Villanueva es un claro precursor de ese valor que hoy en día le otorgamos a la participación colectiva en la producción de dichos espacios.<sup>48</sup>



**Fig.17:** Carlos Raúl Villanueva. Boceto indicando recorridos posibles en la planta baja del Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas. Fuente: Sibyl Moholy-Nagy, Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela, Caracas: Instituto de Patrimoni

<sup>46</sup> Carlos Raúl Villanueva y la Síntesis de las Artes, Jun, 2019, 07/07/ 2021 <<http://www.ensayosurbanos.com/2019/06/18/carlos-raul-villanueva-y-la-sintesis-de-las-artes-en-la-ciudad-universitaria-de-caracas/>>.

<sup>47</sup> Carlos Raúl Villanueva, «Síntesis de las Artes», s/f. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/10sintesis2.html>

<sup>48</sup> Carlos Raúl Villanueva y la Síntesis de las Artes, Jun, 2019, 07/07/ 2021 <<http://www.ensayosurbanos.com/2019/06/18/carlos-raul-villanueva-y-la-sintesis-de-las-artes-en-la-ciudad-universitaria-de-caracas/>>.



**Fig.18:** Plaza Cubierta de Caracas, Carlos Raúl de Villanueva, 1952-53. Fuente: <https://geometrica.tumblr.com>



**Fig.19:** Escultura Berger des Nuages de Jean Arp frente al bimural policromado de Mateo Manaure. Fuente : Guía CCS



## #Contaminación

Contaminar (Del lat. contamināre.)

3. tr. Alterar la forma de un vocablo o texto por la influencia de otro.

En la obra Espacio, Tiempo y Arquitectura (1941), Sigfried Giedion va a incidir, en gran medida, en aquellas cuestiones estéticas relacionadas con la pintura desarrollada durante la vanguardia y su influencia posterior en la arquitectura. Entre estas aportaciones destaca el autor el “nuevo concepto de espacio” que trajo consigo el cubismo. En dichos análisis y planteamientos hace evidente tanto la importancia del valor estético como el de la técnica para indicar que las formas de la modernidad no nacen de la nada, sino que son el resultado final de un proceso evolutivo e histórico que explica las causas de la síntesis de la arquitectura moderna<sup>49</sup>. Como bien expone el autor en referencia a los distintos medios artísticos:

“Arte abstracto es un término tanto más impreciso para señalar los diferentes movimientos que se apartan del punto de vista espacio, como lo es el cubismo para los comienzos de la vida contemporánea. No es abstracto o cubista lo que caracteriza su contenido. Lo que cuenta es la invención de un nuevo punto de vista, de una nueva representación del espacio, y los medios para obtenerla” Y prosigue: “Esta nueva representación del espacio fue realizada paso a paso, de modo muy parecido al trabajo de laboratorio, que gradualmente, a través de prolongados experimentos, llega a conclusiones; y aún, como siempre ocurre cuando se trata de verdaderos artes y de profunda ciencia, los resultados surgieron de modo inesperado y repentinamente.”<sup>50</sup>

Con su obra Giedion puntualiza cómo la evolución progresiva que sufrieron las vanguardias, no sólo en términos estéticos si no técnicos y científicos, es lo que va a producir la génesis de la modernidad. Del mismo modo, otro autor que ha sido capaz de ejemplificar esto ha sido Simón Marchán, quien en su libro *Arquitectura del siglo XX*, recoge una selección de aquellos textos que han sido fundamentales para entender la síntesis ocurrida entre las Artes plásticas y la Arquitectura, sobre todo en las dos primeras décadas del siglo. De una forma más específica, Marchán ha tratado de teorizar y dar voz un concepto que el mismo acuño como contaminaciones, con el que tratará de revelar la influencias o improntas directas proveniente del campo de las artes plásticas sobre la arquitectura y, lo más importante, no sólo desde un punto figurativo -donde percibimos no sólo una relación formal cuadro-edificio-, si no desde su estructura compositiva arquitectónica más profunda. Del mismo modo, Marchán apuntaría que dichas contaminaciones figurativas también se podrían rastrear no sólo desde la pintura a la arquitectura, si no desde otras artes, entendiendo que existe una sensibilidad pictórica y multidisciplinar que es capaz de impregnar a ciertas arquitecturas. En su obra se ejemplifican contaminaciones que van desde las improntas del espacio cubista en las arquitecturas racionalistas de los años 20 de Mies, Le Corbusier o Gropius; Vanguardias como el expresionismo, suprematismo o constructivismo, que a su vez tendrán improntas post-modernas en la arquitectura de Zaha Hadid o Libeskind. Incluso el atractivo que generó la pintura metafísica de Chirico en la obra de arquitectos como Aldo Rosi. Es gracias a los recursos propios de la arquitectura, que

49 RABÉ, B. (2013), Un acercamiento a Espacio, Tiempo y Arquitectura de Sigfried Giedion, Revista Avance-Facultad de Arquitectura 3.3.7-10  
50 GIEDION, S. (1979). Espacio, tiempo y arquitectura, pág. 455

se podrá dar forma concreta y tangible a los objetos y ambientes físicos que, en la pintura o la escultura eran ilusorios, desencadenando así el trasvase de la pintura a la arquitectura.<sup>51</sup>

2.2.1 De la pintura a la arquitectura: Proyectos estéticos-colectivos y la impronta de las vanguardias en la arquitectura

El crítico de arquitectura Colin Rowe en su libro *Manierismo y arquitectura moderna* (1978), va a describir el experimento cubista como posiblemente el acontecimiento más importante a comienzos del siglo XX :

“Su influencia, y la de la pintura abstracta en general, sobre el movimiento arquitectónico ha sido subrayada en numerosas ocasiones y sus consecuencias son evidentes: simplificación e intersección, plano como opuesto a masa, ejecución de formas geométricas y prismas; en definitiva, toda la manera del movimiento moderno durante los años veinte. [...] La abstracción presupone un orden mental del cual se proclama representante.”<sup>52</sup>

Los incipientes cubismos analíticos trataban de diseccionar los objetos para lograr una comprensión y penetración de su estructura más íntima, tratando de entender el campo de la visión óptica, de la misma manera en la que la ciencia contemporánea entiende la ley de la materia. De esta manera Giedion afirmaba sobre los pintores cubistas: “Sus símbolos no eran racionales, no eran destinados a ser utilizados directamente en arquitectura y en las artes aplicadas; pero sí dieron vigor, y establecieron unas directrices para la fantasía artística también en otros campos.”<sup>53</sup>

Entre las principales aportaciones cubistas al campo de la arquitectura cabe destacar la comprensión y construcción de una nueva organización espacial, debido a la previa deconstrucción de la concepción tridimensional tradicional. De este modo, la geometría pasó a verse como un medio para la composición y configuración de volúmenes e intersección de planos produciendo una ruptura paulatina de la perspectiva renacentista. Además, todo ello vendrá de la mano de nuevos postulados gráficos que van a expresar ideas hasta el momento desconocidas como la continuidad, fragmentación, transparencia o simultaneidad perceptivas.<sup>54</sup> Ligándolo al término de la simultaneidad, es interesante ver cómo Carlos Raúl de Villanueva explica cómo influyeron (tanto a él como a muchos otros) las nuevas concepciones del espacio cubista, llevándolos a entender la arquitectura desde conceptos como recorrido o tiempo:

51 MARCHÁN FIZ, op.cit., (1986), pág. 10  
52 Véase ROWE, C. (1978), Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Barcelona: Gili.  
53 GIEDION, op.cit., (1979), pág.46  
54 Ideas de CORTÉS, J.A., (2013). Historia de la retícula en el siglo XX, extraídas del artículo LAYUNO ROSAS, M.Á., 2015. Concepto y representación espacial en la arquitectura. EGA, pp. 156-167



“Los cambios introducidos en la imagen que uno tenía del mundo físico habían modificado totalmente nuestro concepto de la estructura espacial, pero fue en realidad especialmente la revolución cubista quien enseñó a los arquitectos el nuevo camino donde uno llega a concebir un espacio en cuatro dimensiones y donde el tiempo justamente las representa. Los arquitectos entonces sustituyeron a un espacio eminentemente estático, por otro esencialmente dinámico. El espacio se conoce porque algo se mueve: el objeto o el espectador y la marcha hacen aparecer bajo nuestra visual la diversidad de los acontecimientos.”<sup>55</sup>

La concepción del espacio neoplástico y su influencia directa en la arquitectura

Entre las distintas vanguardias que se fueron sucediendo a principios del siglo XX y sus distintos procedimientos, cabe destacar la clara importancia de artistas como Mondrian, cuyos cuadros van a ser los precursores del desarrollo de la filosofía del grupo De Stijl, fundado en el 1917 por Theo van Doesburg, quien sería “el menos funcionalista y el que más entusiasmo mostraría por la utopía de la forma.”<sup>56</sup> Entre sus ideales estarán los de confiar en un lenguaje artístico nuevo y en la posibilidad de creación colectiva como instrumentos de transformación de la sociedad, mediante una plástica no particular si no universal, expresada por medio de la abstracción. Van doesburg y Van Esteren en su escrito Hacia una construcción colectiva (1923) ilustran sus ideales de esta manera: “Sólo a través de una concepción nueva, nacida de una cooperación mutua, dejarán de existir estas distinciones entre los practicantes de las diversas artes.”<sup>57</sup> En otras palabras, es necesario buscar la base nueva universal desde la posibilidad de una creación colectiva. Del mismo modo, sobre el documento “Hacia una arquitectura plástica (1924), escrito por Theo Van Doesburg, Simón Marchán explica cómo en estos ideales no se trata tanto de una poética de la arquitectura del neoplasticismo, si no de una síntesis de las ideas, que son las que van a fundamentar la corriente racionalista en la década de los años 20. Entre dichas ideas estarán las de plantear el nuevo problema de la forma, entender la Arquitectura como una síntesis de elementos de construcción plástica: función, masa, plano, tiempo, espacio, luz, color, material, criterios de economía y funcionalidad... En definitiva y como expresará Van Doesburg en el punto 16 del manifiesto:

“Arquitectura como una síntesis del nuevo plasticismo. En la nueva concepción de arquitectura, el edificio es entendido como una parte, la suma de todas las artes en su manifestación más elemental, como su esencia. Ofrece la posibilidad de pensar en cuatro dimensiones, es decir, el arquitecto plástico, en el que incluye también al pintor, tiene que construir en un nuevo campo al espacio-temporal”<sup>58</sup>

55 DE VILLANUEVA, Carlos R, (1963) Tendencias actuales de la arquitectura. Conferencia II, Museo de Bellas Artes de Caracas. 13 Jun  
56 MARCHÁN FIZ, op.cit., (1986), pág. 191  
57 VAN DOESBURG y VAN ESTEREN (1923), Hacia una construcción colectiva en MARCHÁN FIZ, op.cit., (1974), pág. 135  
58 VAN DOESBURG, T. (1924), Hacia una arquitectura plástica (1924) en MARCHÁN FIZ, op.cit., (1974), pág. 139

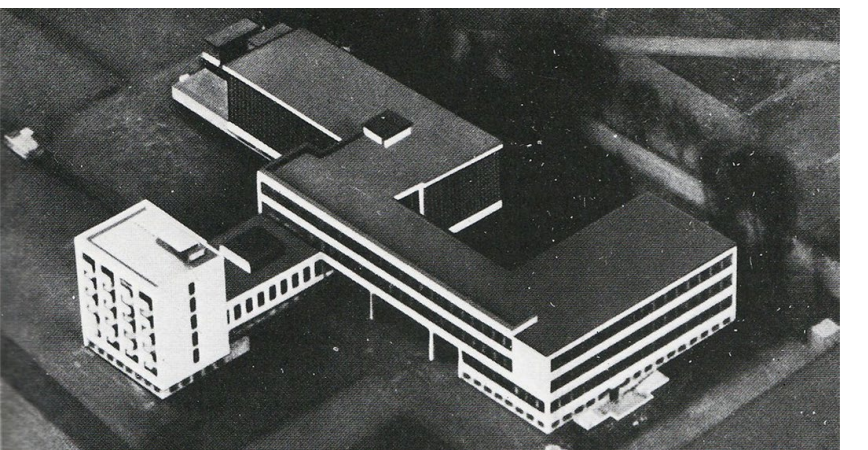
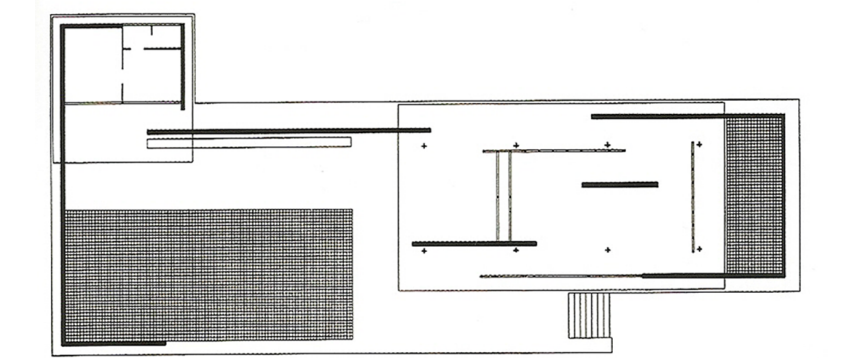
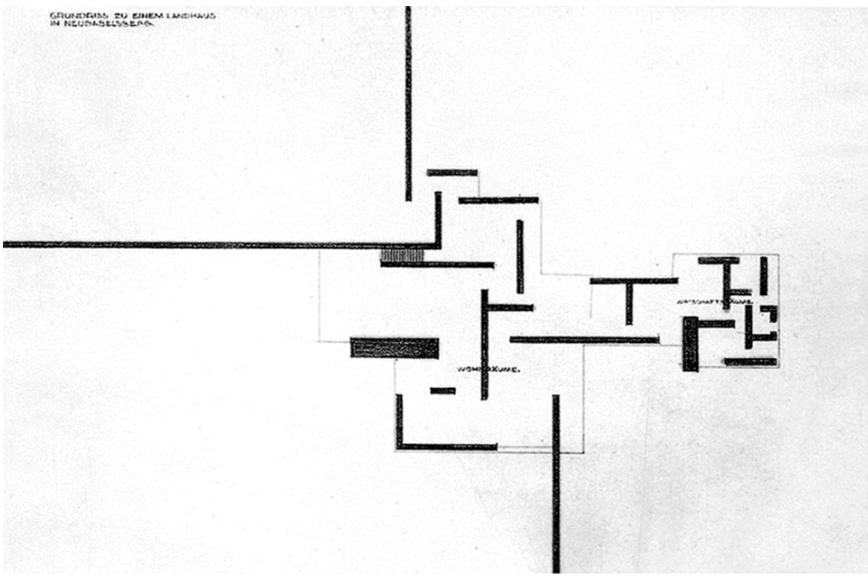
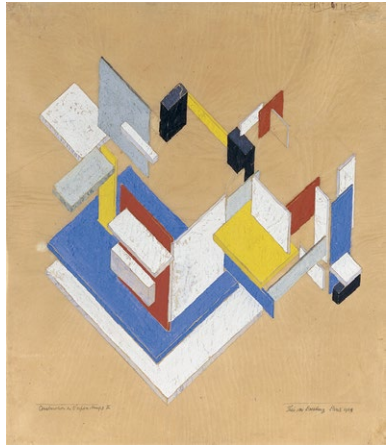
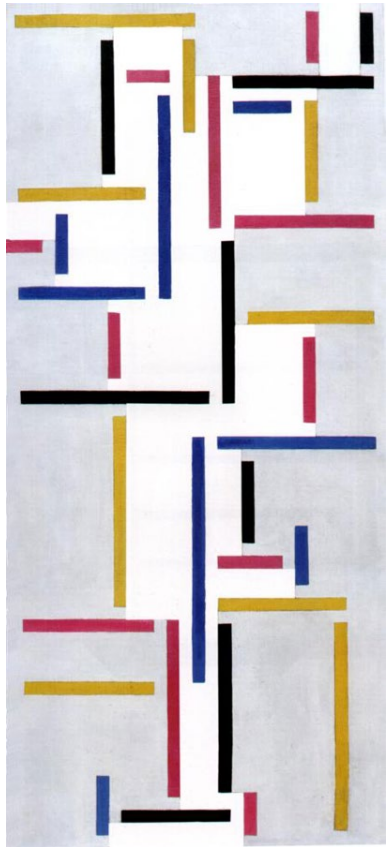
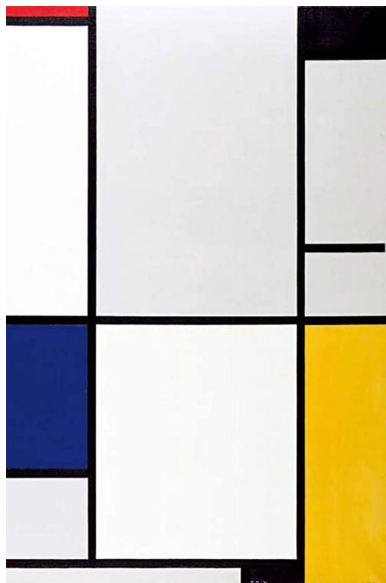


Fig.20: P. Mondrian: Tableau I. 1921. Fuente : Colección Kunstmuseum Den Haag  
Fig.21: Mies van der Rohe: Planta de la Casa de Campo de ladrillo, 1923. Fuente: Simón Marchán Fiz. Contaminaciones figurativas  
Fig.22: Th. van Doesburg: Ritmo de una danza rusa, 1918. Fuente: Simón Marchán Fiz. Contaminaciones figurativas  
Fig.23: Mies van der Rohe : Planta del Pabellón Alemán en la Exposición de Barcelona, 1929. Fuente: Jose Manuel Juan. Arquitectura y fotografía  
Fig.24: Edificio de la Bauhaus por Walter Gropius. Dessau, Alemania, 1925-1926. Fuente: [https://www.researchgate.net/figure/Bauhaus-in-Dessau-1921\\_fig2\\_318925966](https://www.researchgate.net/figure/Bauhaus-in-Dessau-1921_fig2_318925966)  
Fig.25: Th. Van Doesburg: Construcción espaciotemporal II, 1924. Fuente: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

El tercero de los fundadores del grupo, Bart Der Leck, exponía la necesidad que tiene el pintor moderno de abolir el separatismo de la pintura, la cual estaba resignada hasta el momento a la ilustración y el embellecimiento. Así se promulgarían la necesidad y unión inmediata de arquitecto y artista:

“Si los arquitectos buscan a un pintor que pueda suplir la imagen deseada, no busca menos el pintor moderno un arquitecto que pueda ofrecerles las condiciones apropiadas para la unión perfecta de una unidad verdadera de expresión plástica” Y continúa: “Allí donde la arquitectura es limitación de espacio, el color y la expresión plástica de la relación espacial, hacen completa la naturaleza cósmica de la arquitectura”<sup>59</sup>

El objetivo principal se convertiría en el de alcanzar la integración de las artes o el arte total, esta vez de concepción neoplástica, el cual, a diferencia de las primeras ideas de Gesamtkunstwerk, quedaba despojado de toda carga subjetiva. Simón Marchán explicará así esta idea de nueva integración de las artes:

“La integración, por tanto, no se resuelve en una mezcla indiscriminada, en un diluirse unas en otras, ni se apoya en una jerarquía, si no en el principio de unificación y otros sinónimos invocados: cooperación, conjunción, nueva unidad plástica en gran armonía, síntesis armoniosa...”<sup>60</sup>

En la Casa-estudio para un artista (1920-1923) Theo Van Doesburg y van Eesteren van a procurar conjugar las dos concepciones neoplásticas por excelencia: la planimétrica y la espacial; de modo que utilizan la axonometría como un instrumento de concepción sintética del espacio y representación de su arquitectura moderna. En esta obsesión por integrar lo pictórico y lo arquitectónico nos revela las trasposiciones figurativas que llegan al campo arquitectónico como los nuevos descubrimientos neoplásticos: la superficie sin espesor y la pantalla transparente. Elementos de los que luego harán uso Rietveld, Mies van der Rohe y Gropius, en la construcción del edificio de la Bauhaus de Dessau (Fig. 24).

En el caso de Mies, dichas contaminaciones neoplásticas tendrán gran relevancia en su arquitectura, sobre todo y como matiza Giedeon: “Fue en el terreno de los edificios para vivienda [...] y no en los establecimientos industriales o en los comercios de venta al detalle, donde la nueva expresión artística pudo hallar su formación decisiva”<sup>61</sup>. En la concepción de espacios de vivienda uno de los mayores ejemplos será la Casa de campo de ladrillo (1923) (Fig.21), donde se aprecia a la perfección la disposición periférica en planta libre, lo que conlleva a una abolición total del centro y dota al conjunto de una composición asimétrica. Dichas disposiciones y comprensión de las líneas y planos espaciales ya se podían ver reflejadas en las composiciones de Mondrian

59 De Stijl, vol.I, núm.2, pp.6-7 en GONZÁLEZ GARCÍA, Á., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S. (1979), Escritos de arte de vanguardia : 1900-1945 Eds. Francisco Calvo Serraller and Simón Marchán Fiz, Madrid : Turner, Fundación F. Orbeagozo.

60 MARCHÁN FIZ, op.cit., (1986), pág. 193

61 GIEDION, op.cit., (1979), pág. 575

(Fig. 20). Va a reducir los planos a elementos de encuentro entre material y estructura. Sus visiones en el espacio expositivo hallaron realización por primera vez en el Pabellón de Barcelona (1929) (Fig.23). La retícula espacial abstracta y flexible que aparece en la propuesta mediana refleja la disponibilidad del de la nueva concepción cartesiana del espacio, ahora cualificado y concretado por medio de elementos autónomos respecto a la estructura portante y los cerramientos. Según explica Ángeles Layuno: “En Mies, los transparentes planos de cerramiento y delimitación del espacio acogen obras de arte que aparecen sin ningún tipo de mediación museográfico-arquitectónica, en condición de la máxima permeabilidad visual entre el interior y exterior”<sup>62</sup> En este punto cabe destacar la gran influencia del empleo sistemático del collage y de los fotomontajes, que Mies utilizaba como un medio de investigación espacial, para estudiar el espacio expositivo.

**Contaminaciones figurativas y compositivas sobre el purismo en la obra de Le Corbusier**

En otra línea, pero de igual importancia, debemos destacar la obra ya de sobra conocida *Après le Cubisme* (1918), escrita por Le Corbusier y Amedée Ozenfant, que se convirtió en una de las diversas iniciativas para reinterpretar el cubismo en un discurso operativo, no sólo en pintura, si no en arquitectura y urbanismo, y que va a extenderse a todas las formas plásticas de expresión unificándolas en una nueva síntesis; sin renegar por ello a la autonomía alcanzada por cada una de ellas. En este caso, si artistas como Mondrian interpretarían las aportaciones cubistas como una radicalización de la descomposición volumétrica, hasta comprenderlo en una multiplicidad de superficies planas, Le Corbusier trataría de entender las nuevas concepciones espaciales en términos de volumen y reclamando desde él un sistema nítido de orden.<sup>63</sup>

El concepto de la retícula estructural como la concibe Le Corbusier se traduce en una autonomía de la pared que se convierten en pantallas de libre disposición respecto al sistema estático de pilotis y columnas, así como los muros de carga que van a ser sustituidos por membranas de espesor variable desprovistas de funciones portantes. Puntos que se plasmarán en su obra por excelencia *Cinco Puntos sobre una arquitectura* (1926) y que se corresponder con toda la exploración formal que realizó en las Villas. Es dentro de esa retícula de orden donde ocurre una cualificación flexible de la geometría. Como explica Marchán:

62 LAYUNO ROSAS, op.cit., (2015), pág. 157

63 MARCHÁN FIZ, op.cit., (1986), pág.179



“Le Corbusier, a diferencia de los constructivistas, potencia formalmente a la curva, reconocida asimismo como uno de los elementos primarios de la plástica purista e instrumento ágil para particularizar las plantas y los volúmenes internos.”<sup>64</sup>

Es por lo tanto mediante la suma de las concepciones geométricas y técnicas y la flexibilidad de la circulación interna en el espacio, que se reunifica el orden latente -espacio conceptual- y el orden vivido o como el denominará; la promenade architecturale. De esta manera Le Corbusier es capaz de dotar a sus proyectos de una casuística intrigante entre la dialéctica de lo abstracto y lo concreto. Como se viene apuntando, las principales aportaciones de la realización de la pintura a la arquitectura han venido de la mano de la comprensión del espacio de influencia cubista, sobre todo en las reinterpretaciones neoplasticistas y puristas. Sin embargo, también se pueden observar contaminaciones figurativas provenientes de otros movimientos o corrientes -exploradas en las vanguardias- que van a tener una impronta en la arquitectura. Como habíamos apuntado con anterioridad las corrientes expresionistas se ilustraron en la Bauhaus de Weimar, que como expresa Simón Marchan: “sintetiza de un modo lúcido la cristalización romántica de la arquitectura gótica y la interpretación cubo futurista del expresionismo.”<sup>65</sup> Esto se trasluce en la predilección por lo cristalino, las líneas de fuerza, la yuxtaposición de la abstracción con la proyección sentimental (Einfühlung).

***Contaminaciones más allá de lo compositivo en La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, (1942)***

No sólo cubismo, neoplasticismo, expresionismo, sino que, también podríamos rastrear ciertas contaminaciones del movimiento surrealista, las cuales van a tener su mayor representación en la concepción del espacio expositivo, por ser este un lugar potencial de interrelación de las artes. Sobre esto Paz-Luz Agrad explica:

“Su capacidad (espacio expositivo) para la interacción directa con el espectador lleva a que propuestas como la Sala surrealista de la galería Art of This Century (Frederick Kiesler, Nueva York, 1942) se planteen como un espacio de los sentidos. La propuesta se convierte en un potenciador de estímulos con una arquitectura que interacciona con el cuerpo humano y actúa como un precedente para propuestas arquitectónicas posteriores”<sup>66</sup>.

En esta propuesta para la galería Art of this century, Kiesler va a proponer dos tipos de espacios, uno para la sala surrealista y otro para la sala abstracta. Kiesler que ya había realizado junto con Theo Van Deosburg la

exposición en 1925 en París conocida como la Ciudad en el espacio, ya conocía los principios neoplásticos y sabía enfatizar la cualidad de planos expositivos que se pueden extender sin limitaciones e integrarse en el conjunto del espacio. Por ello en la sala abstracta se utilizará este recurso de apoyo a la integración de la pintura en el espacio mediante la ausencia de marcos en los cuadros, de modo que los lienzos aparecen flotando en el espacio, y la identificación entre paneles y cuadros en el Neoplasticismo tiene lugar través del propio color de los paneles. Mientras, en la sala surrealista (Fig. 27), se va a proponer un espacio acotado por muros curvos hechos con paneles de madera como límites verticales y un techo plano colgado, utilizando recursos que afectan directamente a los sentidos de los espectadores, provocando reacciones en estos que estimulan su relación con el espacio contagiado por las obras que expone. En la concepción ambos espacios expositivos van a ser espacios creados específicamente por Kiesler para las obras de cada estilo. Por ello partió de la premisa de que cada uno debía responder a características concretas para la correcta percepción de las obras de arte. Como explica de nuevo Paz-Luz Agrad: “Esto plantea, por tanto, un rechazo a la idea de cubo blanco como forma neutra de espacio de exposición, frente a la asunción de que la arquitectura influye decisivamente en la percepción del espectador sobre el objeto artístico.”<sup>67</sup>

Cinco años más tarde, Kiesler va a construir el espacio de la Sala de las supersticiones de la Exposición Internacional Surrealista de París de 1947, y publicará el texto Arquitectura mágica donde expone:

“El siglo XIX vio el crepúsculo, y el primer cuarto de siglo veinte la disolución de la unidad Arquitectura-Pintura-Escultura. El Renacimiento hizo florecer esta unidad. La fe del pueblo en la felicidad del más allá la sostuvo en sus alas. Nuestro nuevo periodo ha redescubierto la conciencia social. La necesidad instintiva de una nueva unidad ha renacido. La esperanza de esta unidad ya no está situada en el más allá si no en el aquí y ahora. La nueva realidad de las artes plásticas se manifiesta como una correlación de hechos basada no solamente en las percepciones de los cinco sentidos, sino también en la respuesta de las necesidades de la psique. La sala de supersticiones presenta en un primer esfuerzo hacia la continuidad Arquitectura-Pintura-Escultura, utilizando los medios de expresión de nuestra época. Este trabajo colectivo, creado por artistas no de una única profesión si no por el bloque Arquitecto-Pintor-Escultor, más el poeta, aun en el caso de fracaso, representa la más estimulante de las promesas para el desarrollo de nuestras artes plásticas. Las realidades de una arquitectura mágica radican en la totalidad del ser humano y no en las partes heridas o malditas de su ser.”<sup>68</sup>

La exposición del 1947 va a llevar al extremo algunos de los planteamientos ya iniciados en Art of This Century, asumiendo de forma explícita que todos los sentidos tienen incidencia en el proceso de percepción. La relación de Kiesler con los principios del surrealismo se evidencia en esta propuesta, no sólo por el dominio

64 MARCHÁN FIZ, op.cit., (1986), pág.184

65 MARCHÁN FIZ, op.cit., (1986), pág. 80

66 PAZ-AGRAS, L. (2018), El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942, Bitácora arquitectura.39, pág. 76

67 PAZ-AGRAS, L. (2018), El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942, Bitácora arquitectura.39 : 76, pág. 78

68 MARCHÁN FIZ, op.cit., (1974), pág. 448

explícito de la mente en el proceso de percepción, sino también en cuanto a la intensificación de la experiencia espacial. Frente a un planteamiento neutro, los proyectos expositivos surrealistas consideran todos los sentidos, especialmente a partir de la Exposición Internacional del Surrealismo de París de 1938, con la intervención de Marcel Duchamp, en la que se crea un ambiente sensorial que no deja indiferente a ningún espectador.<sup>69</sup> Estas consideraciones están detrás de todos los recursos y elementos diseñados específicamente para la Sala surrealista de Art of This Century. Estos planteamientos que hemos evidenciado en las obras de Kiesler, si bien con formalizaciones diversas y en un contexto distinto, se van a recuperar en los años sesenta como una alternativa a la neutralidad de la arquitectura moderna, dando forma a propuestas radicales como la de los arquitectos del Fenómeno austríaco, en Viena, quienes son claros sucesores de las ideas pioneras de su compatriota Frederick Kiesler.<sup>70</sup>

De la pintura metafísica de Chirico a la arquitectura de la memoria de Aldo Rossi

Además de todo lo expuesto, también la pintura metafísica De Chirico va a traer consigo una influencia directa tanto en la concepción de arquitecturas de la Tendenza italiana de los años 30 como en arquitecturas posteriores; entre ellas la arquitectura de Aldo Rossi. Como comienza citando Marchán en el capítulo de “Los fundamentos de la ‘gran estética metafísica’:

“A no dudarlo, De Chirico nos ha deparado el universo más inédito e inquietante de la pintura a la arquitectura en el presente siglo. Parece como si sus obras nos sorprendieran con una suerte de revelación refulgente que tanto nos transporta hacia imaginarios escenarios perdidos en la lejanía de la protohistoria como nos ilumina con sus reverberaciones modernas.”<sup>71</sup>

El enigma, la ausencia, la exaltación de los elementos del paisaje, las arcadas y pórticos, el horizonte infinito... son algunos de los elementos que podemos identificar en las obras pictóricas de Chirico, del mismo modo que podremos identificar en algunas arquitecturas a partir de los años 70, donde esas resonancias metafísicas de los años 20 se encuentran aún latentes. Como va a analizar Nataly Solorza, un gran ejemplo de esto es la correlación que existe entre sus pinturas y la obra del arquitecto Aldo Rossi, quien conseguirá reinterpretar las geometrías figurativas bidimensionales que podemos percibir en los cuadros del pintor para hacerlas adquirir un carác-

69 PAZ-AGRAS, op.cit., (2018), pág. 82  
70 PAZ-AGRAS, op.cit., (2018), pág. 84  
71 MARCHÁN FIZ, op.cit., (1986), pág. 99

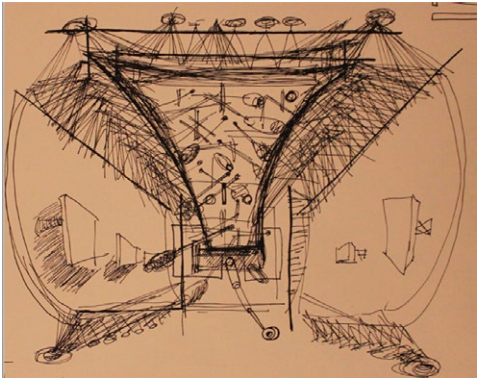


Fig.26: Croquis de la Sala surrealista y de los brazos articulados, Frederick Kiesler. Fuente: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation en El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942



Fig.27: Fotografía de la Sala surrealista. Fuente: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation en El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942



Fig.28: Croquis de La Vision Machine. Los sentidos. Fuente: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation en El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942



Fig.29: Cementerio de San Cataldo, 1970, Módena. Fuente: Ivan Vdovin / Alamy Stock Photo en Revista AD



Fig.30: Cementerio de San Cataldo, 1970, Módena; el osario en invierno. Fotografía de Luigi Ghirri, 1986. Fuente: Luigi Ghirri. ‘Zonas de Memoria.’ Arquitectura Viva



ter formal arquitectónico.<sup>72</sup> Entre las arquitecturas que desprenden ese carácter metafísico podríamos citar la Escuela Edmondo De Amicis di Broni (1970) o las ya conocidas viviendas en el barrio Gallataresse (Milán, 1967-70). Sin embargo, cabría resaltar como su obra más paradigmática el Cementerio de San Cataldo (Figs. 29 y 30), como ejemplo de una arquitectura que advierte su carácter metafísico una vez que es experimentada. En el osario en particular va a hacer una reinterpretación de las formas simples, en este caso el cuadrado, la cual va a llevar a su mayor exponente tanto en las cuatro fachadas como en las aberturas de los huecos. Estos están desprovistos de cualquier elemento que nos permita identificarlos como puertas o ventanas, lo que transmite una sensación de extrañeza frente al edificio, el cual se yergue sobre nosotros como un elemento atemporal y misterioso. Sin duda Aldo Rossi no ocultará de ninguna manera las resonancias del silencio y la memoria, otro tipo de contaminación que, como cita Simón Marchán: “no vacía de especificidad a las arquitecturas, si no que las inunda enriquecedoramente de poesía”<sup>73</sup>.

2.2.2 Trans-media: Del cine y las artes visuales a la arquitectura

La interconexión de los medios expresivos -fotografía y artes plásticas- apenas ha sido considerada en la crítica e historiografía tradicionales, unos por enfatizar los procedimientos técnicos, los otros por marcar la primacía de los valores pictóricos, o bien por considerar que las artes tradicionales eran las que marcaban las pautas. El olvidar una parcela tan creativa que trajeron consigo las vanguardias artísticas como lo fueron las aportaciones de cine y fotografía significaría desequilibrar los aspectos que intervienen en el debate, ya que tanto los planteamientos teóricos como las experiencias prácticas remarcan su unidad e interdisciplinariedad.<sup>74</sup> Walter Ruttmann, director de cine alemán considerado junto a Hans Richter posiblemente el principal exponente del cine abstracto defendería en el texto *Cine y Arte* (1913) el cine como un arte plástico, alejado de la posición en la que había estado sumida hasta el momento:

“La cinematografía forma parte de las artes plásticas, y sus leyes se aproximan sobre todo a las de la pintura y la danza, siendo sus medios de expresión formas, superficies, luz y sombra, con todas sus connotaciones anímicas, pero sobre todo el movimiento de estos fenómenos ópticos, la evolución temporal de una forma a partir de otra. Es un arte plástico con la característica novedosa de que la raíz de lo artístico no debe buscarse en un resultado

72 SOLORZA MARTÍN, N., 2015. Una composición de la figura a la forma: la pintura en la obra arquitectónica de Aldo Rossi. De Giorgio de Chirico al cementerio de San Cataldo, Universidad Piloto de Colombia

73 Véase el capítulo IV. Las arquitecturas de las “piazzze”, entre la partida de los Argonautas y el retorno de Tobías en MARCHÁN FIZ, op.cit., (1986)

74 MULET GUTIÉRREZ, M.José, SEGUÍ AZNAR, M. (1992), Fotografías y vanguardias históricas. Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte.5: 279-3



Fig.31: Walter Ruttmann. Berlín, sinfonía de una gran Imagen 22. Berlín, sinfonía de una gran ciudad, 1927. Fuente: Las Sinfonías Urbanas como imagen de la ciudad de entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov

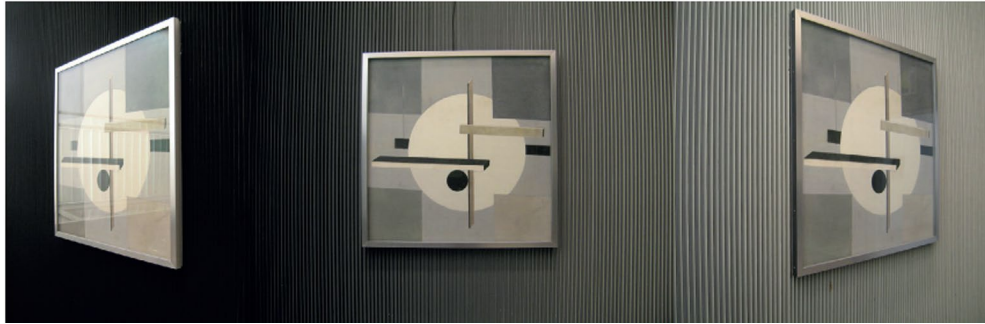


Fig.32: El Lissitzky. Gabinete de los Abstractos. Dinamismo óptico. Fuente : Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo



Fig.33: Dziga Vertov. El Hombre con la cámara. Escenas. Fuente : Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo



Fig.34: El Lissitzky. Gabinete de los Abstractos. Mecanismo vertical de paneles. Fuente: Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo



Fig.35: Dziga Vertov. El Hombre con la cámara. Escena. Fuente : Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo



Fig.36: Villa Meyer, Neuilly-sur-Seine, France, 1925. Fuente : Fondation Le Corbusier

concluyente, sino en el devenir temporal de una revelación a partir de otra.”<sup>75</sup>

Los comienzos del cine como lenguaje artístico están marcados por la utilización de elementos propios de otras artes como puede ser la pintura. De igual forma, el cine será un lenguaje artístico que influye en la concepción de los nuevos estilos que irán surgiendo a lo largo de los años veinte y treinta.<sup>76</sup> Walter Ruttmann ya había experimentado sus conocimientos en cine y arquitectura en los cortometrajes de animaciones abstractas *Opus I*, *Opus II*, *Opus III* y *Opus IV*, realizados a principios de la década de los años veinte del siglo XX; pero su obra por excelencia será *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) en donde podemos percibir una gran influencia de las corrientes vanguardistas de la época como el cubismo y el futurismo. Las estructuras que se reflejan en la pintura futurista y en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Fig. 31) son el tiempo, la velocidad, la energía y la fuerza, así como la impresión de dinamismo mediante la combinación de diferentes planos lo que convierte a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* en palabras de Ángel Sancho: “en un filme que ofrece una visión caleidoscópica de la gran urbe”<sup>77</sup>

Otro de los grandes directores del cine soviético, Eisentein iba a relacionar directamente las cualidades del cine con las de la arquitectura a través de la técnica del montaje, donde a través de la combinación de espacios armónicos orientado a crear una composición rítmica y ello tenía atributos similares a ambas disciplinas en términos de una estructura compuesta por muchos patrones organizados en el tiempo y el espacio. Según extrae Gül Kale:

“Para Eisenstein, la arquitectura en sí misma encarna los principios del montaje; de hecho, sus particulares característicos de arte especial fueron experimentadas con el tiempo, como predecesoras del cine en un sentido mucho mayor que una simple analogía”<sup>78</sup>

Pero sin duda una de las aportaciones más importantes será la del director Dziga Vertov y el desarrollo de su recurso por excelencia: el Cine-Ojo, con el que va a experimentar el poder de la cámara en movimiento, haciéndola equivalente al ojo humano y desarrollando nuevas formas de percepción. Como explica Luz Paz Agras: “El Cine-Ojo no se limita a la percepción directa de la cámara, si no que implica un proceso que va desde el rodaje

hasta su proyección en la sala, pasando por el montaje en el estudio.”<sup>79</sup> Y es que, Aunque Vertov se interrogaba con su cámara acerca de la ciudad en *The man with the movie camera* (1929) (Figs. 33 y 35) , su meta no era representar la realidad, sino revelar nuevos puntos de vista que fueran apropiados para la revolución. Él estaba representando las imágenes de una vida urbana influenciada por el dinamismo y la mecanización de la ciudad industrializada. A través de la filmación y la edición él quería retratar la formación ideal para una sociedad compuesta por el público y la tecnología. Por otra parte, usaba la cámara como un espejo para reflejar el mundo desde distintos puntos de vista, insertando la sorpresa de lo nuevo, de modo que la gente pudiera ver y criticar los detalles que no podía distinguir en la vida real.<sup>80</sup>

Según explica Luz Pas Agras, a través del análisis de ciertos recursos cinematográficos de *El hombre con la cámara* de Vertov, se pueden apreciar e interpretar ciertos aspectos arquitectónicos, por ejemplo, en los espacios expositivos del *Gabinete de los abstractos* de El Lissitzky<sup>81</sup> (Figs.32 y 34). El primero de ellos sería el espectador como un factor activo en el proceso de percepción. Al igual que Vertov hace que en muchos puntos de la película el espectador se identifique con el operador apropiándose de su mirada, y por lo tanto dándole un rol activo, El Lissitzky propone un espacio que espera la participación de los ocupantes. Un ejemplo de ellos es como permite una visión secuencial de las obras expuestas mediante un mecanismo que puede ser manipulado por el usuario.

Grandes paralelismos podemos encontrar en la manera moderna de Le Corbusier a la hora de mirar el mundo, a través de la máquina de mirar que era la casa. Para él las personas podrían experimentar la casa a través del recorrido en el espacio donde este se fabrica a través de imágenes y no de muros, donde el usuario se puede unir al mundo a través de la continuidad visual de las ventanas en relación con el exterior. Todo estos estímulos e imágenes que están en constante cambio y movimiento se dirigen como explica a crear un efecto similar al del cine de Vertov, al punto que el centro desaparece emergiendo en el espacio infinitos puntos de vista. Un ejemplo de la visión serial y las imágenes secuenciales para la comprensión del espacio, tiempo y movimiento en los dibujos de Le Corbusier de *Villa Meyer* (1925) (Fig.36). Por último y terminando con las ideas de Carolina Fernández Castrillo:

75 Véase RUTTMANN, W. (1913), *Cine y Arte*

76 Véase SANCHO RODRÍGUEZ, Á. (2016), *Las “Sinfonías Urbanas” como imagen de la ciudad de entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov*. Universidad Complutense de Madrid, pág. 189

77 SANCHO RODRÍGUEZ, op.cit., (2016), pág. 208

78 KALE, G. (2005), *Interacción entre cine y arquitectura: una mirada a través de la primera mitad del siglo XX*. Bifurcaciones revista de estudios culturales urbanos.

79 PAZ-AGRAS, L. (2017), *Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo*. VLC arquitectura 4.1: 151, pág. 153

80 KALE, op.cit., (2005)

81 Véase PAZ-AGRAS, op.cit., (2017)



“Las experimentaciones vanguardistas, a pesar de la diversidad y la complejidad presente en cada una de las corrientes, adquirieron un protagonismo determinante a la hora de explorar límites y posibilidades del nuevo medio. Sus intentos, logros y fracasos constituyen la piedra angular del cine, tal y como lo conocemos, y un inagotable motivo de inspiración para futuras experimentaciones”<sup>82</sup>

2.2.3 Auto contaminaciones: Le Cobusier y Max Bill.

La síntesis, en este caso, de los conocimientos artísticos-arquitectónicos desarrollados por ciertos arquitectos como artistas totales, les hacen ser personas que podrían estar “auto contaminados” tanto por las relaciones tan estrechas que han mantenido con las manifestaciones artísticas de la vanguardia, así como su capacidad de incluir el arte de forma técnica y teórica en su proceso proyectual. En este caso vamos a hablar de dos grandes ejemplos como han sido Le Corbusier y Max Bill, ambos con la característica de artistas totales que han sabido combinar sus conocimientos multidisciplinares a la hora para proyectar de manera teórica como empírica.

Le Corbusier y sus naturalezas muertas: Influencia del purismo en su método proyectual

En su estancia en París, Le Corbusier tiene la oportunidad de permanecer muy cercano a la vanguardia parisien- se de la mano de Amédée Ozenfant quien lo acerca a las discusiones sobre el cubismo y donde se relacionará con artistas como Juan Gris, Fernand Léger y Jacques Lipchitz. Un año después escribe junto a Ozenfant *Après le cubisme* (1918) y este escrito libro se presenta como una reflexión estética y social, insertándose en el proceso de reconstrucción en curso en el ambiente cultural francés.<sup>83</sup>

Estas elaboraciones formales puristas que van a ser propuestas en el manifiesto definen una poética pautada por elementos escogidos entre objetos ya existentes, de los cuales se extraen las formas específicas. La elección de estos objetos se define por leyes mecánicas, que establecen que los mismos deben tender hacia un tipo deter- minado de evolución de las formas, caracterizado por la máxima utilidad y economía de la fabricación. Estos ideales puristas luego se verán reflejados también en la revista *Esprit Nouveau* se van a tratar temas que remiten a experiencias de vanguardia como el impresionismo y cubismo y que señalan la conformación de un lenguaje abstracto y lógico basado en la búsqueda de elementos constantes dela sensibilidad plástica, esferas cilindros, cubos y también elementos simples y cotidianos asumidos como nuevos valores y presente en botellas, vasos

82 FERNÁNDEZ CASTRILLO, C., 2010. *El cine en las vanguardias: esperanto visual de la modernidad*. Area Abierta.

83 FERNANDES DA SILVA, op.cit., (2016), pág. 8



Fig.37: Ch. E. Jeanne- ret: Nature Morte, 1922. Fuente: Colección Centre Pompidou

Fig.38: Vestíbulo Villa Sa- voye, Poissy, 1929. Fuente: Arquitectura y diseño



Fig.39: Amédée Ozen- fant: Verres et bouteilles en bleu, 1926. Fuente : A Still Life Co- llection

Fig.40: Entrada al cuar- to de baño del atelier Le Corbusier, Rue Nugesser 24. Fuente: FLC/ADAGP

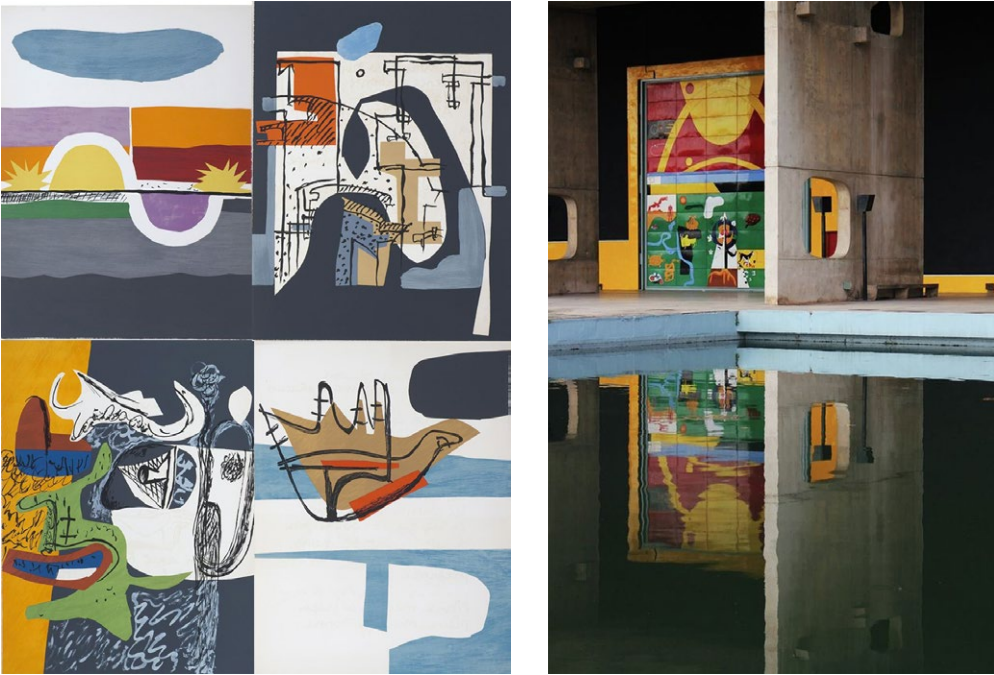


Fig.41: Poème de l'angle droit, 1955. Litografías: A1 Milieu, C1 Chair, F3 Offre (La main ouverte), E4 Caractères. Fuente : FLC/ADAGP

Fig.42: Entrada al Pa- lacio de la Asamblea Chandigarh (1951-65). Puerta con los dibujos de Le Corbusier. Fuen- te: [https://www.plata- formaarquitectura.cl/ cl/772317/un-viaje-por- los-edificios-de-chandi- garh-a-traves-del-lente- de-fernanda-antonio/ da-antonio-foto](https://www.plata-formaarquitectura.cl/cl/772317/un-viaje-por- los-edificios-de-chandi- garh-a-traves-del-lente- de-fernanda-antonio/ da-antonio-foto)



macetas, como repertorios específicos de esa nueva cultura pictórica. Lenguajes que se van a ver reflejados en las villas de Le Corbusier, donde encontramos grandes paralelismos con las composiciones puristas de Léger o de Ozenfant.<sup>84</sup> El estar de una manera sistemática ejerciendo de artista total (arquitecto escultor y pintor) nos hace ver como la cuestión de la síntesis de las artes va a ir acentuándose cada vez más en su desarrollo cognitivo y proyectual.

La Síntesis de las Artes Mayores en el espacio.

La obra de l'Espace indicible contiene una serie de documentos que nunca serían publicados sobre los que Le Corbusier estuvo trabajando desde el 1953 hasta el 1961. En esa época el arquitecto y artista quería llegar a expresar la voluntad de una nueva forma de apropiación del espacio por medio de la Síntesis de las artes en búsqueda de la emoción estética, mediante un proceso creativo de todas las disciplinas que practicó. Le Corbusier escribió un manuscrito que sería publicado en 1946 en el número especial Art de la revista L'Architecture d'Aujourd'hui con el título *L'Espace indicible*. Según nos explica Baladrón Cadrizo: “Lo que en ese artículo se dice esencialmente es que la clave de la emoción estética es una función espacial común a todas las expresiones artísticas, la Arquitectura, la Pintura y la Escultura. Es una llamada hacia la Síntesis de las Artes”<sup>85</sup>

Será años después en *Le Poème de l'Angle Droit* (1955) donde se va a consolidar la idea de Síntesis de las Artes de Le Corbusier, y donde se demuestra la importancia de la relación entre la obra pictórica y arquitectónica del autor, quien identificará al propio poema como un elemento fundamental que sintetiza las reflexiones sobre su pensamiento.<sup>86</sup> Y es que en el año 1953, cuando termina el poema, iniciará obras como en Pabellón de Brasil o el convento de La Tourette y en el 1955 cuando lo publica, culminará con su auténtico manifiesto de la arquitectura religiosa, como será Notre Dame du Haut de Ronchamp donde triunfan la idea de rescate de los valores universales a través de la totalidad de la experiencia poética del arte y la totalidad de lo trascendente.<sup>87</sup> Según explica María Isabel Dorado a propósito del contenido del poema:

84 FERNANDES DA SILVA, op.cit., (2016), pág.8  
85 BALADRÓN CARRIZO, A., 2016. La construcción de lo inefable. Editorial Universitat Politècnica de València, pág. 8  
86 CALATRAVA, J., HERNÁNDEZ LEÓN, J.M., QUETGLAS, J., MOUCHET, E. and JUÁREZ, A., Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto. Consorcio del Círculo de Bellas Artes,  
87 SALGADO BONNET, C., 2018. *Le Corbusier y el poema del ángulo recto*. Universitat Politècnica de Catalunya.



Fig.43: Max Bill y su escultura-pabellón II, en la exposición de escultura de Biel, Suiza, 1975. Fuente: Max Bill, variaciones sobre la búsqueda de la belleza



Fig.44: HFG, Escuela de Ulm. Entrada principal, 1953. Fuente: Ernst Scheidegger, 1956.

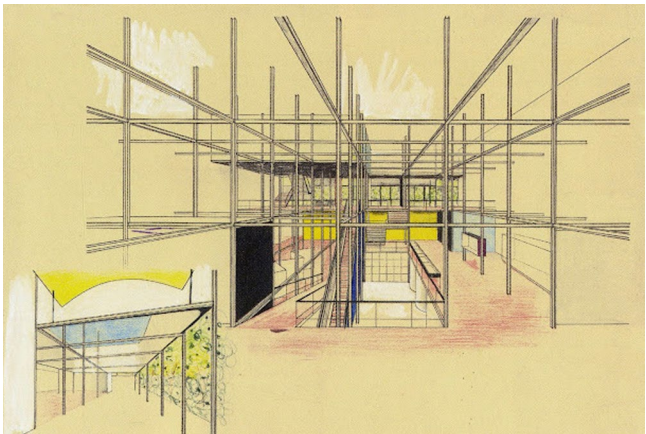


Fig.45: Perspectiva interior para el proyecto del Pabellón suizo de la Exposición internacional de París, 1937. Fuente: Arquitectura en la memoria: proyectos de pabellón suizo de Max Bill

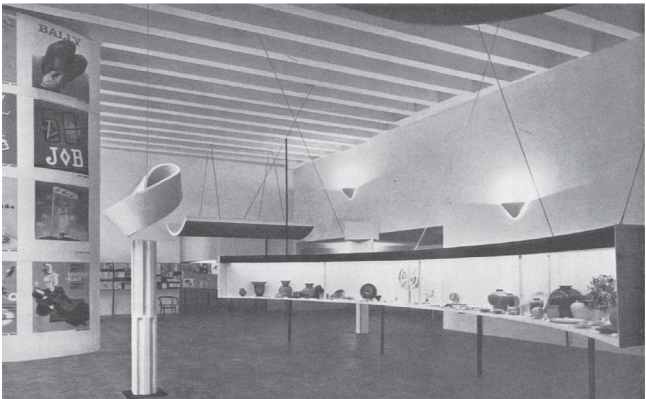


Fig.47: Pabellón suizo para la trienal de Milán, 1936. Vitrina para las artes aplicadas y los productos industriales. En primer plano, la escultura «boucle sans fin» de Max Bill. Fuente: Max Bill, variaciones sobre la búsqueda de la belleza

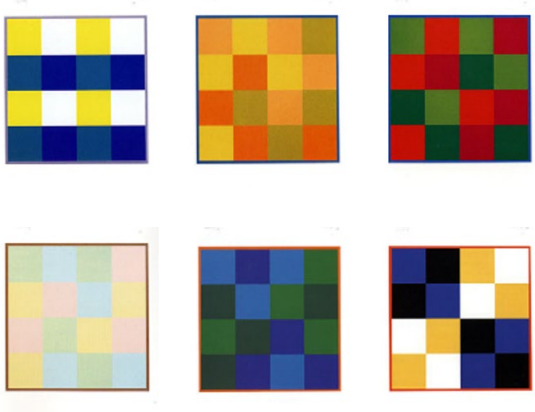


Fig.46: “11x4:4”, Serigrafías: I, II, III, IV, V, VI. Fuente: Max Bill, variaciones sobre la búsqueda de la belleza

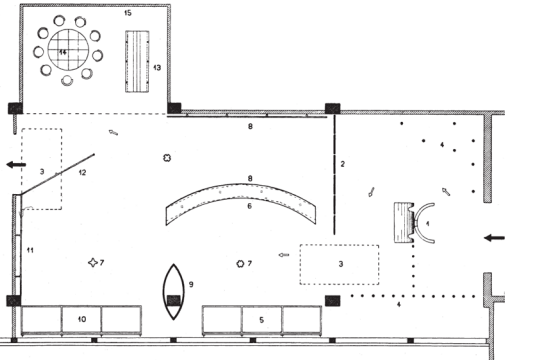


Fig.48: Plano para el Pabellón suizo para la trienal de Milán, 1936. Max Bill. Fuente: Max Bill, variaciones sobre la búsqueda de la belleza. Fuente: Sección Suiza en la “Triennale di Milano”



“El propio poema se compone a su vez de diecinueve poemas manuscritos acompañados de diecinueve litografías a color, compuestas a partir de maquetas utilizando la técnica del papier collé y donde podemos leer entre líneas muchos aspectos acerca de su proceso creativo, así como en el iconostasio principal descubriremos un damero de juego donde se cristalizan muchos de los temas que le preocupaban”<sup>88</sup>

Tres signos son los que se suceden de manera vertical en la parte superior del iconostasio y que articulan y llenan de sentido el trasfondo de la obra. Por un lado, la espada, cuya interpretación hace referencia a la batalla que supone la creación artística y las dualidades constantes que oscilan de un extremo a otro del pensamiento durante el proceso creativo. De esta manera comprendemos como “En su actividad creativa subyace una inquietud por encontrar armonía entre el saber y el hacer, el pensar y el sentir. Contempló en su modo de trabajo la presencia tanto de la ciencia, en su sentido más puro, como de la naturaleza”<sup>89</sup>. Por otro lado, la nube y el carácter vaporoso y poético de todos los elementos ahí representados, a la par que su carácter geométrico. “En este poema es posible observar cómo los dibujos sufren una expansión poética, mientras que las palabras gozan de una exactitud geométrica”<sup>90</sup>. Y, por último, la estrella, que representa la luz y hará de guía dentro del proceso creativo del artista.

Un proceso creativo sin duda muy sincrético y de carácter circular que se verá representado en la litografía A1 Mileu como un ciclo de 24 horas donde: “Un soleil se lève, un soleil se couche, un soleil se lève à Nouveau”<sup>91</sup>. Proceso creativo que se va a adentrar de lleno en un mundo íntimo, un lugar imaginario y una invitación a la ensoñación, cuya forma circular y luminosa va a estar relacionada con obras como la cubierta del Palacio del Gobernador en Chandigarh (1951-1965), los lucernarios del convento de La Tourette (1960) o las paredes del Pabellón de Philips (1958). Un poema, como expone Eric Mouchet, muy enfocado a la técnica del collage o papiercollé y las nuevas técnicas que tanta importancia tuvieron tras la guerra donde entra en juego una nueva mirada materializada en tres ejes: “la complementariedad no jerarquizada de la superficie y el trazo; la utilización de las formas negativas y positivas, y la interpretación o la superposición de temas aparentemente extraños entre sí”<sup>92</sup> y donde hay una clara influencia de la obra pictórica de Fernand Léger y el purismo. Todo lo expues-

to con anterioridad va a denotar que Le Corbusier sería un artista total (arquitecto, pintor, escultor, poeta...) y su manera de entender y hacer arte condicionaba también a su manera de hacer arquitectura. Sigfried Giedeon expresaba esto sobre el arquitecto en relación con el proyecto en Chandigarh:

“Un urbanista, un arquitecto, un escultor, un hombre que posee la intuición de un poeta, analizan un amplio espacio libre sobre los pies del Himalaya. Estas cinco personas se encuentran reunidas en un solo hombre. Y aquel es el punto donde se levantará el Capitolio de Chandigarh. No hay nada más estimulante para una mente auténticamente creadora que transformar un sueño en realidad, en esta tierra dominada por las leyendas”<sup>93</sup>

***Quince variaciones de un mismo hombre: Max Bill y el pabellón expositivo como experimentación teórica y práctica de sus ideas***

La segunda persona con ese carácter de artista total que vamos a analizar es Max Bill, de nuevo un hombre extremadamente polifacético en su manera desenvolverse en distintas disciplinas artísticas, pero cuya estructura de pensamiento es tal que le va a permitir descubrir factores constantes en cada una de las facetas de actividad formal. Entre estos factores constantes el artista va a manifestar la radical unidad de lo visible buscando la forma como la raíz común entre la escultura, la pintura, la arquitectura incluso la tipografía.<sup>94</sup>

Según las palabras de Carles Martí y Joan Lecha:

“Bill conjetura la existencia en el territorio de las formas, de leyes permanentes que incumben a las estructuras formales al margen de su tamaño, tal y como sucede con algunas leyes que rigen el mundo biológico las cuales valen tanto para los grandes mamíferos como para las bacterias. Su manera de abordar los problemas formales es tan consciente que es posible ver sus alfabetos como pequeñas arquitecturas y, recíprocamente, imaginar el edificio de la escuela de Ulm como una frase escrita en el paisaje”<sup>95</sup>

El segundo factor en el proceso proyectual de Bill es la variación, que no es más que la visible unidad en su obra. La variación además de ser un principio de configuración musical también es una técnica aplicada a las demás artes con la que es autor va a proceder sometiendo a sus creaciones. El ejemplo más representativo de este concepto lo desarrollaría en su obra *Quince variaciones* (1934-38) donde realiza un desarrollo progresivo de un triángulo equilátero hasta llegar a un octógono regular mediante un patrón de giro. Y junto a la variación, Bill va a explorar la precisión como una herramienta que lo acerca a la ciencia y a las matemáticas como modelo de referencia. En este caso el artista busca que la forma no nazca de los impulsos viscerales y subjetivos si no de una constante exploración del campo de conocimiento. Según las palabras de Carlos Martí: “Para él no hay dife-

88 María Isabel Alba Dorado. “Desvelando las claves del proceso creativo de Le Corbusier a través del Poema del Ángulo Recto.” Arte y Ciudad: Revista de Investigación.14 (2018): 101-14.

89 Véase SALGADO BONNET, op.cit., (2018)

90 SALGADO BONNET, op.cit., (2018), pág.108

91 Extracto sacado de la Fondation Le Corbusier, Poema A1 Milieu [http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6474&sysLanguage=fr-fr&itemPos=19&itemSort=fr-fr\\_sort\\_string1%20&itemCount=47&sysParentName=&sysParentId=25](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6474&sysLanguage=fr-fr&itemPos=19&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=47&sysParentName=&sysParentId=25)

92 MOUCHET, Eric. (2006), “Las diecinueve ilustraciones a color en El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincrismo de Le Corbusier”, pág.59

93 GIEDION, op.cit., (1979), pág. 569

94 Carlos Martí Arís and Juan Llecha Capdevila. “Max Bill a través de cinco conceptos.” .17 Max Bill

95 MARTÍ ARÍS, LLECHA CAPDEVILA, op.cit., (2012), pág. 2

rencias sustanciales entre el objeto de fabricación industrial, la escultura y la arquitectura: toda ellas responden a un encadenado lógico de toma de decisiones que excluyen la vaguedad y la indeterminación.”<sup>96</sup>

En la exposición suiza de la Triennale di Milano (1936) (Fig. 47) se va a constituir un claro ejemplo de la aplicación por parte del arquitecto de sus conocimientos extraídos del campo de la pintura y la escultura en conexión íntima con su propuesta arquitectónica. Estos resultados de orden pictórico y plástico condicionan aquí varios puntos. La libre disposición de elementos constructivos que se encuentran repartidos en un determinado espacio, estos pueden ser vitrinas elementos en suspensión, paneles separadores, que se colocan mediante dispositivos de fijación apenas visibles, integrando a la perfección las obras en el espacio. Segundo existe una libre determinación formal que es el resultado del conjunto de formas individuales que unifican el espacio. Tercero, debido a sus grandes conocimientos de pintura Bill plantea el color como un elemento capaz de ordenar los espacios, por ello va a establecer jerarquías y contrastes entre ello para dirigir la mirada y el rumbo del espectador.<sup>97</sup> Esto denota la gran influencia que tuvo desde la Bauhaus con profesores como Kandinsky, Klee o Itten que estarían estudiando el poder del color, así como las ideas de Theo Van Doesburg.

Un año más tarde para la exposición París del 1937 Max Bill pensó en un pabellón caracterizado principalmente por un conjunto estructural modular primario (Fig. 45) del que se colgaban cajas o cubos. Trabajaba con las diferentes cajas a las cuales otorgaba colores específicos, componiendo tanto cromática como formalmente el espacio, que puede recordar a su actuación en la stand de Milán del año anterior y a otros de los trabajos de escultura que Max Bill estaba realizando por aquellos años. Del mismo modo y como continuación del pabellón del 37, Max Bill realizará el pabellón para la exposición de Nueva York (1939), donde una vez más presentó un conjunto modular del que colgaban cubos de colores ordenando los diferentes espacios de la exposición. Sin duda volvemos a encontrar los conceptos de unidad, variación y regularidad, y en este caso el autor va a prestar mucha atención a la composición de volúmenes modulares y sus colores. En este pabellón cabe destacar en concreto la introducción del concepto de *promenade architecturale*, creando un espacio de circulación dentro de la estructura tridimensional que estuviera enriquecido por los volúmenes de cajas cerradas, pasarelas y espacios abiertos. Esto se podría deber a que Bill estaba trabajando por aquel entonces en el tercer tomo de la obra completa de Le Corbusier, pudiendo tener contacto directo con los escritos de su compatriota. El recorrido del

<sup>96</sup> MARTÍ ARÍS, LLECHA CAPDEVILA, op.cit., (2012), pág. 3

<sup>97</sup> Véase Max Bill. “Sección suiza en la “Triennale di Milano” de 1936.” DPA: Documents de Projectes d’Arquitectura.17 Max Bill (2001): 24-9.

pabellón se iría enlazando a lo largo de tres alturas: restaurante, salas de exposiciones y finalmente la exposición principal dispuesta a doble altura.<sup>98</sup>

Se aprecia el carácter de Bill en tres conceptos clave que caracterizaron sus diseños como lo son: la forma, las leyes y la estructura. Estos tres conceptos le permitían aplicar a las artes, una precisión de tradición científica, mediante el establecimiento de reglas, para ofrecer a su obra unas modificaciones y ritmos como herramienta de unidad, estableciendo relaciones que tienen como producto una mezcla de austeridad y diversidad.

### 2.2.4 Paralelo de la vida y el arte y la influencia del Independent Group (ICA).

En septiembre de 1953, los arquitectos Alison y Peter Smithson junto a sus amigos del Independent Group, Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson, reunieron en otra exposición numerosas imágenes de reproducciones-fotográficas de distinta procedencia: estudios de movimiento, rayos X, material antropológico, grafitis, arte de los niños, etc. Las imágenes colgaban de paredes y techos sin orden jerárquico alguno. La exposición, primero denominada *Sources* (Fuentes) y después *Parallel of Life and Art*, se celebró en Londres, en el Institute of Contemporary Arts (ICA). Guiados por su intuitivo amigo Eduardo Paolozzi, esperaban descubrir relaciones significativas entre las imágenes y deducir, de esas relaciones, las estructuras capaces de representar una época nueva. Según el mismo Peter Smithson:

“La sociología había comenzado a emerger desde la selva tropical a las calles. Pero tenía que hacerse visible a los arquitectos para que fuesen conscientes de esto como surgimiento general, y esto es lo que ocurrió para mí y Alison en el CIAM IX en Aix-en-Provence en 1953”<sup>99</sup>

Según las ideas de Iván Capdevilla, el interés por las estructuras subyacentes al mundo, la naturaleza y lo diverso no era nuevo. En paralelo a la exposición *Parallel*, el estructuralismo seguía estudiando, no los fenómenos en sí, tal y como aparecen a la observación empírica, sino las relaciones que existen entre ellos. Lévi- Strauss había publicado el libro *Les structures élémentaires de la parenté* (1949) y allí explicaba que los distintos modos de parentesco son variaciones de principios universales.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Véase Arquitectura en la memoria: proyectos de pabellón suizo de Max Bill en <http://hacedordetrampas.blogspot.com/2010/11/arquitectura-en-la-memoria-proyectos-de.html>

<sup>99</sup> Peter Smithson, “Prefacio”, en Nigel Henderson: *Parallel of life and art*. London: Thames & Hudson, 2001, pág. 150, a su vez consultado en el artículo CAPDEVILA CASELLANOS, I., 2019. *La Arquitectura como construcción de lo SOCIAL en los dibujos de Alison y Peter Smithson: De la calle como figuración de lo relacional a la desaparición de la escala y los límites*. Revista indexada de textos académicos, pág. 101

<sup>100</sup> DE PRADA. M., 2015. *Paralelos entre el arte y la naturaleza. Desde Klee al Independent Group*. Revista de arquitectura, Pamplona, España;17:77-84, pág. 77



Como hemos ido apuntando a lo largo del trabajo, los avances técnicos se convierten en uno de los elementos fundamentales por los que el arte encuentra sus nuevas formas de ser. En aquellos años, el microscopio electrónico descubría la existencia de estructuras naturales semejantes a obras del arte informal, un arte no premeditado. Como citaba el mismo Paul Klee: “Gracias a nuestro conocimiento de su realidad interna, el objeto pasa a ser mucho más que su simple apariencia”<sup>101</sup>

Lo que está claro es que los Smithson fueron una pareja de arquitectos que estuvieron en continuo contacto con artistas, lo que pudo contaminar de manera figurativa y compostiva su manera de hacer arquitectura. Cabría destacar, como explica Manuel de Prada, que existen posibles semejanzas entre algunas pinturas de Klee y los esquemas de los Smithson, cuyos órdenes también tienen su origen en estructuras naturales, ya sean alveolares, compuestas por células redondeadas o rectangulares, o lineales. Las estructuras lineales que caracterizan algunas agrupaciones de viviendas unifamiliares propuestas por los Smithson, en forma de rama, peine o cremallera, también las percibimos en varias obras de Klee. Presentan además semejanzas significativas con aguadas de Peter y con diseños realizados por Paolozzi para estampar sobre tejidos. Como concluye De Prada:

“Estas semejanzas, al igual que las anteriormente mencionadas, presentan ideas de orden situadas entre la naturaleza y el arte, ideas con las cuales los Smithson esperaban superar la regularidad que había caracterizado al Movimiento Moderno”<sup>102</sup>

2.2.5 De la arquitectura a la escultura

Rosalind Krauss y la teoría de la escultura en el campo expandido

El declive de la escultura que se produjo en la modernidad vanguardista comenzó a finales del siglo XIX, con el desvanecimiento de la lógica del monumento, cayendo la escultura de lo que Rosalind Krauss ha calificado como su “condición negativa”, una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar. Esta era una nueva situación para la escultura moderna, que no teniendo que conmemorar algo concreto en un lugar determinado, es realizada sin tener que atender a particularidades de ceñirse a un asentamiento específico, pudiendo ser instalada en cualquier sitio, lo que la convierte como en un arte nómada. Como expone Javier Maderuelo: “La escultura pasa de esta manera a ser un arte sin raíces y, por tanto, sin necesidad de pedes-

101 KLEE, Paul, Caminos diversos en el estudio de la naturaleza. Del ensayo Wege des Naturstudiums, Städtliches Bauhaus in Weimar ( 1923) en DE PRADA, pág. 78  
102 DE PRADA, op.cit., (2015), pág. 84

tal que la ate al suelo. La integración indiferenciada de base y escultura es al signo indicador de esta ausencia de hogar”<sup>103</sup> Esto se ligará completamente a las esculturas del minimal art que posee la cualidad de objeto que se refuerzo por el hecho en sí mismas de que no contienen peana.

Aumento de escala de la escultura y la fenomenología de la percepción de la misma. Relación del Minimal art en escultura y arquitectura

Uno de los rasgos que mejor caracteriza a la escultura, y también a la arquitectura, a partir de los sesenta, es el empleo deliberado de nuevos materiales que jamás habían sido utilizados con anterioridad en la creación de las obras de arte. Este interés por ciertos productos industriales va a diferenciar físicamente las obras del minimal art de aquellas que producen escultores de otras tendencias. Los artistas de minimal art se interesaron por las cualidades específicas, intrínsecas y físicas, de los materiales industriales, por su capacidad de respuesta de la ley de la gravedad, su resistencia su capacidad de respuesta a la ley de la gravedad.<sup>104</sup>

Parece obvio que se pueden establecer relaciones formales entre las esculturas minimalistas de los años sesenta y algunos edificios y propuestas arquitectónicas de principios de la posmodernidad, tales como las presentadas por los denominados Five Architects. Posteriormente el término minimal, acuñado para la escultura, se empleó para calificar otras cosas, como la música repetitiva, el mobiliario estandarizado, la ropa de moda... Si bien es cierto que hay una afinidad formal entre algunos edificios y ciertas esculturas minimalistas que sobrepasa el plano de lo anecdótico, no es menos cierto que, en un principio, existió un enfrentamiento radical entre ideologías. Lo más importante es que hay cierta sinfonía eficiente entre las sensibilidades de arquitectos y escultores, lo que han permitido que precipiten en el trabajo de ambos una serie de configuraciones formales que responder a problemas planteados simultáneamente, aunque cada uno deba dar respuesta concreta desde su respectiva disciplina y cometido.<sup>105</sup>

Aunque el minimal art es deudor de las últimas escaramuzas de la pintura de los años inmediatamente precedentes, pretendió romper definitivamente con ella desbordando sus planteamientos más radicales, para lo cual necesitó echar una mano de procedimientos técnicos y materiales que escapaban a los recursos pictóricos. De

103 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 117  
104 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 117  
105 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 133

aquí que se puedan rastrear muchas concomitancias entre el minimal art y la arquitectura como son: determinados tipos de uso del espacio, recurso de la geometría tridimensional, empleo de materiales industriales, ausencia de color pictórico, procedimientos constructivos, o incluso diálogo con el entorno.<sup>106</sup>

Es muy sintomática la relación que algunos de estos escultores tuvieron con la arquitectura y los arquitectos. Son en este caso poco conocidos algunos datos de carácter biográfico que puedan ser reveladores como por ejemplo Tony Smith trabajase toda su vida como arquitecto. O que Sol Le Witt trabajase como dibujante de estructuras tridimensionales en el estudio de Ieoh Ming Pei, arquitecto que tiene obras que formalmente se encuentran muy próximas a ciertas configuraciones del minimal.<sup>107</sup>

**Instalación como transformación del espacio interior, situacional como transformación del espacio exterior.**

La obra de arte denominada instalación, por lo general requiere un proyecto que detalle como se va a ocupar el espacio que configura la obra. En este sentido, el arte de las instalaciones tiene una relación de dependencia muy estrecha con el *Project art*<sup>108</sup>. Las piezas de projet art en gran medida son bocetos de como realizar las instalaciones. La instalación no tiene un único origen.<sup>109</sup> Como explica Maderuelo:

“Un antecedente lejano lo podríamos rastrear en las exposiciones de la Secesión vienesa, donde se detiene que montar una exposición, en palabras de Stephan Koja, no se trataba de una recopilación de obras de arte, mejor o peor distribuidas y presentadas estéticamente, si no en una obra de arte total denominada arte del espacio, la obra de arte debería de ser la exposición en sí misma. En este caso el antecedente más inmediato se encuentra en el environmental art que se desarrolla dentro de la estética del pop. Barbara Morris comenta sobre los orígenes de la instalación: Rober Morris, Carl André y Dan Flavin no tardan en hacer suya la idea de dividir el espacio de la galería o del museo, utilizándolo como si fuese el ámbito de un lienzo”<sup>110</sup>.

La desmaterialización de la obra de arte que se venía operando desde la aparición del arte conceptual también ha ayudado a conformar el arte de las instalaciones introduciendo la idea del arte efímero, desarrollada entre otros por los creadores del arte povera. La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser otro paso decisivo para que la obra escultórica se apodere del espacio

106 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 134  
107 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 101  
108 También conocido como arte de proyecto, se trata de una manera de concebir el arte dándole importancia al proceso artístico e intelectual, más que al trabajo de artista en taller tradicional  
109 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 307  
110 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 308

que se encuentra a su alrededor y lo incorpore haciéndolo formar parte de sí misma. Un ejemplo de esto son las obras de Rober Morris, *Untitled* (Fig.49) que establecen una relación con el espacio circundante que completa la propia obra, de tal forma que las piezas que materialmente formas la escultura dependen del espacio para el que están pensadas para completarla. Es lo que se denomina como site specific y que pasa a ser de una escultura minimal a una escultura ambiental, integrada al espacio que transforma, creando un nuevo espacio activo.<sup>111</sup>

Esto de apropiarse del espacio virtualmente se encuentra en Dan Flavin, que utilizaba la luz para apropiarse del espacio y transformarlo, como por ejemplo en su obra *The Nominal Three* (To William Ockham), 1963-1964 (Fig. 50). El interés de la luz como elemento trasformador del espacio se extenderá a las obras de *land art*, muy particularmente en el ámbito de los artistas californianos que demuestran tener una sensibilidad para tratar con este elemento. De entre ellos James Turrell, Robert Irwin y Larry Bell son algunos de los artistas que han trabajado en esta línea y han llevado el arte a una escala territorial, incluso arquitectónica. Según Christophe Ammann:

“Turell trata la luz como sustancia. En lugar de utilizar la piedra, la madera, la arcilla o el bronce modela la luz -artificial o natural- haciendo que su densidad muestre una presencia apenas visible, pero perceptible y fluctuante”<sup>112</sup>

**La recuperación del medio natural a través del diálogo de la obra de arte con la naturaleza**

Junto al término de la instalación utilizada para designar sobre todo las obras que transforman un espacio interior previamente dado por la arquitectura, surge el calificativo situacional que se emplea en menor medida para referirse a las obras realizadas en el espacio exterior. Desde 1968 algunos artistas interesados en desarrollar obras de grandes dimensiones abandonan el ámbito inhóspito de la ciudad y buscan desarrollar bras de grandes dimensiones en lugares recónditos de la naturaleza rechazando localizar sus obras monumentales en el espacio urbano que, al configurarse como nudo de intereses sociales, políticos y económicos muy potentes, impide la implantación en él de obras de arte vanguardistas. Muchas de estas obras, reconocemos con los nombres de *earthworks* y *land art* comparten con el monumento urbano la particularidad de estar enclavadas en un lugar determinado, lo que sería la definición en sí misma de site specific.<sup>113</sup> Según expone Maderuelo:

111 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 310  
112 Jean-Crhistophe Ammann, “Azul purpúreo y resplandeciente”, en AA.VV., Museo Guggenheim: las últimas vanguardias 1940-1991, s.l. [Santander], Universidad Menéndez Pelayo/ The Solomon R. GuggenheimFoundation, 1991, pp.99-100, en MADE- RUELO, op.cit., (2008), pág. 316  
113 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 255



“La vinculación al paisaje es la característica más específica de estas obras, ya que están ligadas a un emplazamiento y toman gran parte de su contenido de la relación que establecen con las características propias de un entorno físico particular. En este sentido no son objetos discretos concebidos para una estimación aislada, si no elementos comprometidos e integrados con sus respectivos entornos, creados para proveer una experiencia única de un lugar concreto”<sup>114</sup>

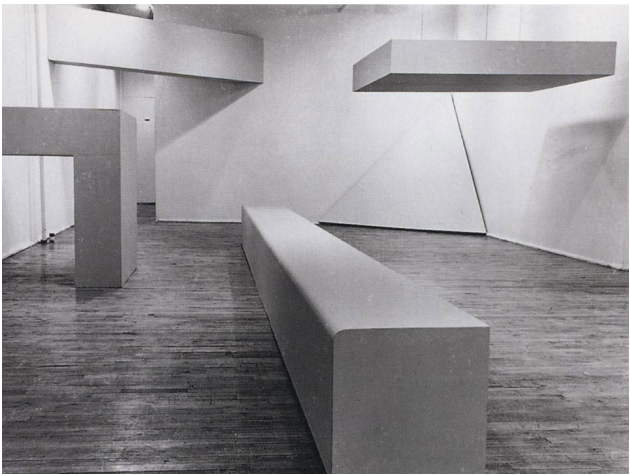
Entre algunos artistas del land art cabría destacar proyectos como *The lightning Field* (1977) de Walter de María, la obra de Christo et Jean Claude y sin duda una figura a resaltar, la obra de Robert Smithson, *Spiral Jetty* (Fig. 51), entre muchas otras. Él comenzó su carrera artística empleando el vocabulario limpio del minimal art y al abandonar la idea de seguir realizando un arte objetual, la aportación que hizo fue fijarse en el valor del lugar del sitio, en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio. Sobre los planteamientos de *site* y *nonsite* Maderuelo afirma:

“Smithson fue más sutil que otros artistas de earthworks, porque el no estaba simplemente interesado en el terreno como otro material escultórico, si no que era el medio sobre el que expresar su interés por establecer nuevos conceptos de espacio”.<sup>115</sup>

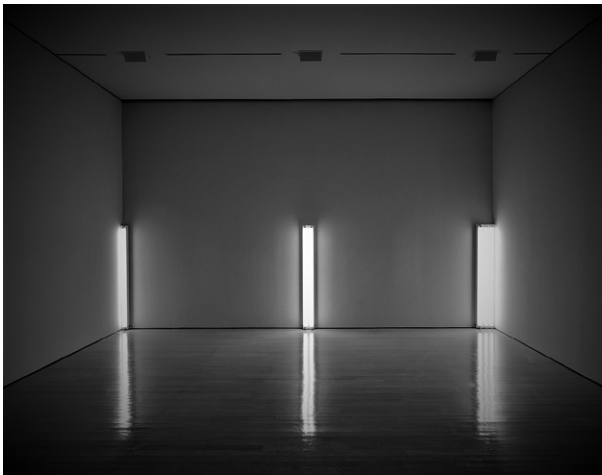
El último ejemplo escogido lo tenemos con Richard Serra, quien después de haber podido trabajar cerca de Robert Smithson, este fue para Serra toda una inspiración para su posterior aportación de dos esculturas específicamente situacionales, *Shift* (1970-72) (Figs. 52 y 53) y *Pulitzer Piece: Stepped Elevation* (1971). El caso de *Shift* y como expone M<sup>a</sup> Ángeles Layuno Rosas en su obra comentada *Richard Serra* (2002):

"Se trata de una obra emblemática en la trayectoria de Serra, la cual será realizada en un momento de transformación de sus planteamiento plásticos hacia un cambio de escala y una expansión de la escultura fuera de los límites de los espacios expositivos"<sup>116</sup>

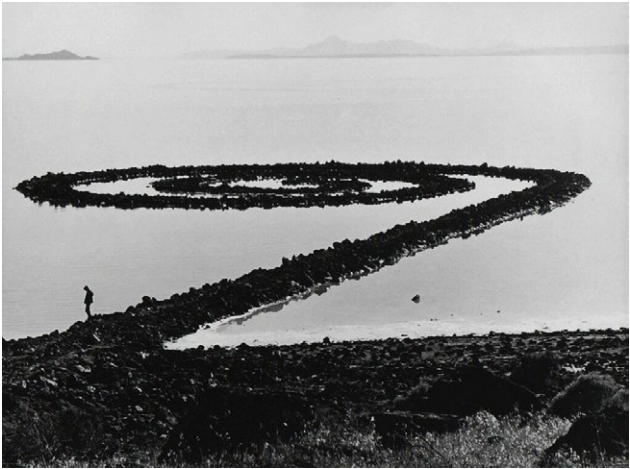
Pero también fue un artista que desarrollaría sus capacidades de relacionar la escultura y la arquitectura en numerosas investigaciones en espacios interiores como es la instalación. La ya de sobra conocida exposición para el Guggenheim *La materia del tiempo*, está compuesta por un total de siete piezas escultóricas y monumentales de acero corten que permiten al espectador entrar dentro de ellas y lo hacen experimentar con el tiempo, material, orientación, movimiento y el espacio.



**Fig. 49:** Robert Morris, Untitled (instalación temporal en la Green Gallery), Nueva York, 1964. Fuente: <http://files.psicologiadelarte.webnode.es/200000006-34e4a35de6/clase5%2021%20septr.pdf>



**Fig. 50:** Dan Flavin, The Nominal Three (To William Ockham), 1963-1964. Fuente : <https://www.guggenheim.org/artwork/1294>



**Fig. 51:** Fotografía de Gianfranco Gorgoni Jim Kempner Fine Art. Robert Smithson, Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, 1970. Fuente: <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-gianfranco-gorgoni-photographer-made-indelible-images-land-art-died-77>



**Fig. 52:** Richard Serra, Shift, King City, Ontario, 1970-1972. Fuente : <https://zhuanlan.zhihu.com/p/60685870>



**Fig. 53:** Richard Serra, Shift, King City, Ontario, 1970-1972. Fuente : <https://zhuanlan.zhihu.com/p/60685870>

114 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 255  
115 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 257  
116 LAYUNO ROSAS, M.Á., (2002), *Richard Serra*, Arte Hoy, Editorial Nerea, pág. 91

# #Colaboración

Colaborar (Del lat. collaborāre.)

1. intr. Trabajar con otra u otras personas en la realización de una obra.

4. intr. contribuir (ayudar con otros al logro de algún fin)



Como hemos venido exponiendo en los capítulos anteriores, muchas veces es complicado establecer cuáles son los límites entre integración de las artes, síntesis y colaboración. A lo largo de la investigación se ha podido observar que la colaboración se podría entender tanto como una interrelación de diferentes soportes artísticos, como de un proceso a nivel cognoscitivo -entre los autores que la componen- en el intento de interrelacionar distintas disciplinas con el fin de llegar a un resultado en concreto. Desde el punto de vista semántico, Roger Corbacho extrae con acierto una cita de Jean Paul Verleyen, donde trata de matizar las diferencias entre términos: “Collaboration: interrelation d’objets d’art autonomes. Synthèse : arts individuels constituant un seul chef-d’œuvre, quoique la signature individuelle reste possible. Intégration : suppression des arts individuels”<sup>117</sup>

Las colaboraciones entre artistas y arquitectos se han ido discurriendo a lo largo de todo el siglo XX como hemos podido comprobar, siempre dependiendo del contexto y del “estilo” de cada época. Durante el periodo sezessionista veíamos como arquitectos como Olbrich y pintores como Klimt colaboraban en un mismo espacio, aportando cada uno su conocimientos y técnicas para llegar de la mejor manera al Gesamtkunstwerk. Más tarde podríamos ver como escuelas como la Bauhaus o el grupo ASNOVA, retomaban el debate de síntesis entre pintura, escultura y arquitectura, bajo procesos pedagógicos colectivos que ayudaran a dar soluciones a la problemática planteada. En los años 30, asociaciones como ADLAN, eran grupos colectivos que surgieron del interés por proteger y desarrollar las artes en cualquiera de sus manifestaciones.

En este grupo en especial, cabe destacar la figura de Josep Lluís Sert, quien tendrá un papel muy destacado en los debates que se producirán en torno a la integración de arte y arquitectura, además de sus fructíferos lazos con pintores, escultores e intelectuales. Pero será a partir de mediados del siglo XX cuando el concepto de la colaboración será entendido como una simbiosis, no sólo de los soportes artísticos, si no desde la concepción componente social. Esto se debe fundamentalmente a los estragos que causaría la segunda Mundial y que llevarían a desterrar de alguna manera la idea de la máquina como algo positivo, volviendo a las cuestiones más humanas. Es muy importante recalcar en este punto la sexta reunión del C.I.A.M que tuvo lugar en Bridgewater en 1947, donde el problema estético ocupó el primer plano del debate, especialmente con la pregunta: ¿Es posible una cooperación mutua entre arquitecto pintor y escultor? En este simposio fue fundamental la figura de Jose Luis Sert, quien expuso:

117 VERLEYEN, Jean P. (1985) Questions, nº6 P.25. Número monográfico dedicado a la Síntesis de las Artes en Roger Corbacho Moreno, La plaza cubierta de la ciudad universitaria de Caracas (1953) : la síntesis de las artes como paradigma de lo perceptible en el arte de la vanguardia, Universitat Politècnica de Catalunya, 2002, pág. 18

“Mayormente aún podemos decir que, en los edificios de la vida común, podemos sentir que no hayan colaborado desde un principio. Al objeto de reforzar el contenido emocional y simbólico de estos edificios, la integración del arte y de la arquitectura ha venido a ser una necesidad urgente. Los edificios destinados a una comunidad representan un paso hacia la consecución de esta meta.”<sup>118</sup>

En este mismo congreso, otra de las grandes aportaciones a favor de la reconstrucción de la sociedad por medio de una conciliación no sólo de las artes y la arquitectura, si no desde el punto de vista social, vinieron de la mano de Aldo van Eyck:

“Sólo un reconocimiento universal de una única idea colectiva puede en gran manera provocar la deseada reconciliación. Esta idea colectiva une a un grupo de arquitectos [...] así como a varios pintores y escultores, varios poetas y compositores, varios historiadores y científicos, varios sociólogos e individuos en general. En 68 vista de lo ya conseguido estamos justificados en considerar nuestra idea colectiva —la idea que llamamos CIAM o “Neues Bauen”, que Apollinaire llamó “Esprit Nouveau” y el grupo De Stijl de Van Doesburg “La Nouvelle Realité”— como semilla de una idea colectiva más general que puede en última instancia probarse universalmente válida.”<sup>119</sup>

Según las ideas de José Fernández Llébrez, en el caso concreto de la arquitectura (y de las artes plásticas) ese esfuerzo se traducirá en la voluntad y el compromiso por redibujar ese desfasado mundo a través de un nuevo lenguaje (nuevo estilo) cimentado sobre valores más fluidos y elementales, más naturales, que generen un entorno más adecuado a los verdaderos anhelos del ser humano. Esta es en definitiva la esencia del concepto de dimensión humana de la arquitectura en el que creía Aldo van Eyck.<sup>120</sup>

Así, a grandes rasgos el caso de la Bauhaus ejemplifica la discusión entre los derechos colectivos y los derechos individuales de los usuarios en arquitectura (o de qué necesidades deben ser prioritarias a la hora de configurar y construir el proyecto), en un contexto-oposición entre la expresión artística y la estandarización; los ejemplos de John Turner, N. J. Habraken o el Arbeitsrat Für Kunst, subrayan el compromiso por satisfacer las verdaderas aspiraciones vitales del usuario, a partir de una especial atención por la participación activa de éste en el proceso arquitectónico y de la recuperación de las raíces culturales propias; mientras que las comparativas con la arquitectura de la vanguardia rusa, el CIAM americano y el Populismo, enfatizan la diferencia entre el estricto compromiso humano (o social) del arquitecto, y el ejercicio profesional condicionado por el compromiso político o ideológico.<sup>121</sup>

118 GIEDION, S., 1979. *Espacio, tiempo y arquitectura*, pág. 534

119 GIEDION, op.cit., (1979), pág 66 y 67

120 FERNÁNDEZ-LLEBREZ, op.cit., (2013), pág. 68

121 FERNÁNDEZ-LLEBREZ, op.cit., (2013), pág. 115

En este sentido, y como se desarrollará a continuación, se puede entender que esta postura específica de Aldo van Eyck comparte premisas con aquélla mantenida por la facción más expresionista de la Bauhaus (y se distancia por tanto de la de su sector más funcionalista). En cualquier caso, esta idea de ‘participación popular’ en arquitectura remite así mismo a un interesante precedente dentro del contexto arquitectónico del siglo XX: el Arbeitsrat für Kunst. Salvando las distancias cronológicas y geográficas con los casos de Turner o van Eyck, lo cierto es que este ‘Consejo de Trabajo para el Arte’ representa un momento en la historia de la arquitectura donde la participación de la población en el hecho arquitectónico se destaca como la estrategia fundamental para resolver los problemas sociales del momento.

Mención aparte de la ya apuntada disparidad de contextos, lo cierto es que el modo en que Aldo van Eyck entiende esta participación popular en arquitectura se diferencia conceptualmente del enfoque descrito para el Arbeitsrat für Kunst en un aspecto clave: mientras que el Consejo de trabajo para el Arte declara en su propio manifiesto 68 que todas sus iniciativas pasan por “la unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura”, van Eyck cree de manera sólida en la no subordinación del resto de las artes plásticas a la arquitectura. Firme defensor de la equivalencia (y la independencia) entre la pintura, la escultura y la arquitectura, más bien al contrario, su postura al respecto se caracteriza por defender y fomentar la cooperación y el aprendizaje recíproco entre ellas.<sup>122</sup>

2.3.1 Lugares de encuentro para las artes

Como se recalca anteriormente, la figura de Sert fue fundamental para entender el devenir de las relaciones entre las artes y la arquitectura. A finales de los años 20 y comienzos de los 30 se desarrollaban reuniones en el Café de Flore en París con artistas, a la par que amigos, de la talla de Fernand Léger, Sigfried Gideon, Alexander Calder, Joan Miró, todos ellos con la necesidad de imaginar cómo se podrían reunir las artes y la arquitectura en lugares que no fueran los grandes museos.<sup>123</sup> Estas inventivas pudieron tener su lugar de ser durante la Exposición Internacional de París en el Pabellón para la República Española, donde se requirió la colaboración de los más prestigiosos artistas de vanguardia, entre ellos y como expone Javier Ortiz-Echagüe:

122 FERNÁNDEZ-LLEBREZ, op.cit., (2013), pág. 126  
123 JUNCOSA, P., 2011. *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Editorial Gustavo Gili, pág. 8

“La participación más célebre sería la de Picasso, que realizaría el Guernica expresamente para la ocasión, pero también hay que destacar otras como la de Miró, con su Payés catalán en revolución, Julio González con su Montserrat, Calder con su Fuente de mercurio, o Alberto Sánchez con El pueblo español tiene un camino que lleva a una estrella.”<sup>124</sup>

Según se explica en la Sala 206.07 de exposición permanente del Museo de Reina Sofía en Madrid, el Pabellón de la República fue concebido conscientemente como lugar abierto y confortable, nada impositivo, que pretendía demostrar simultáneamente los horrores de la guerra y el optimismo del Gobierno y la continuidad de la productividad, lo que le hacía contrastar enormemente con la monumentalidad de las construcciones de la Unión Soviética y Alemania, tanto en escala como en la elección de materiales y distribución de espacios. Antes de entrar en el Pabellón, el visitante podía contemplar la gran escultura de Alberto Sánchez *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937), además de *La Montserrat* (1936-37) de Julio González y *Femme au vase* (1933) de Pablo Picasso. La fachada estaba cubierta por los foto murales diseñados por Josep Renau, quien explicaba así el método que siguieron para su concepción del conjunto como un programa sencillo, didáctico y capaz de transmitir sin ambigüedades una idea de la situación española:

“El método de trabajo que seguíamos era bastante flexible y estaba concebido con un mínimo de subjetivismo, a fin de que fuera operativo para diversas personas, independientemente del papel de cada una en el trabajo en equipo. Era un método lectovisual sencillo. Así, aparte de los citados fotomontajes y bocetos ya preparados, se trabajó desde el principio con una especie de guión «fílmico», pero más bien de corte y montaje, en el que el hilo de la secuencia lo constituían los textos”<sup>125</sup>

En el patio de la planta baja se mostraban *Guernica* (1937), de Picasso y *Mercury Fountain* (Fuente de Mercurio, 1937) de Alexander Calder. La primera obra fruto de una discusión del pintor con el arquitecto Sert, quienes observaron con detenimiento como pintura y arquitectura podrían convivir en el mismo espacio de la mejor manera posible:

“Se acercó al pabellón (Picasso) y estuvimos discutiendo el tema. Me preguntó los colores y los materiales, y le enseñé cómo iba a hacerse, el tamaño y la posición de la pared, que el estudió con bastante cuidado. El cuadro fue diseñado especialmente para esta sala teniendo muy en cuenta al espacio, la luz y otras características.”<sup>126</sup>

Las fotografías y los objetos que se mostraban en el Pabellón, en especial la cerámica y los textiles, hacían énfasis en el hecho de que la situación política contemporánea no debía ensombrecer una larga historia de tradiciones populares. Con ese fin, la figura del campesino tomó un rol protagonista, lo que explica el que se entrecruzaran

124 ORTIZ-ECHAGÜE, J., 2006. *Una imagen para salvar la república : fotomontajes del pabellón español en la exposición internacional de París 1937*. Universidad de Sevilla, pág. 5  
125 ORTIZ-ECHAGÜE, op.cit., (2006), pág. 6  
126 JUNCOSA, op.cit., (2011), pág. 22



obras de propaganda republicana con otras obras y documentos cuyos autores no hubieran estado necesariamente relacionados con la ideología del Pabellón.

El segundo lugar de encuentro para las artes se ejemplifica a la perfección con la Fundación Maeght en 1964, para el marchante de arte parisino Aimé Maeght y construida por Josep Lluís Sert. Como se exponía con anterioridad, este arquitecto consagró su vida a hacerse preguntas en relación con la integración de las artes y la arquitectura y manteniendo fuertes lazos con artistas y, de esta manera el autor explicará en su escrito *Lugares de encuentros para las artes* (1975) el porqué de realizar esta obra:

“La guerra acabó y un día el marchante de arte parisino Aimé Maeght vino a verme a Cambridge, pues, alentado por Fernand Léger y Joan Miró, también él tenía un sueño: quería crear un espacio de encuentro para las artes, una fundación en Saint-Paul-de-Vence, un lugar que se encontraba entre los picos nevados de los Alpes y el Mar Mediterráneo. No iba a ser un museo, sino que consistiría en una serie de espacios cubiertos y descubiertos situados en la ladera de la colina, espacios conectados mediante jardines aterrazados, rodeados de pinares, donde la gente podría moverse, descansar y ver cuadros, esculturas, cerámicas, mosaicos, dibujos, carteles y libros, mientras disfrutaba de la naturaleza, del sol y de ver y encontrarse con la gente”.<sup>127</sup>

Fue una galería que se concibió plenamente mediante un proceso de elaboración colectiva entre los que eran sus representantes; Joan Miró, Marc Chagall, Georges Braque, Alberto Giacometti y Eduardo Chillida, que fueron llamados por Aimé para colaborar. Si bien es cierto que Braque moriría poco después, el resto de los integrantes pudieron reunirse y discutir sobre los planos y las maquetas del edificio, de modo que el programa inicial sería modificado varias veces debido al proceso colaborativo. Como explicaba Sert, las plantas fueron concebidas de tal forma que permitieran crecer en tamaño y ajustarse a posibles cambios de una manera versátil. Algo que sería determinante serían las circulaciones y el tratamiento de la luz para la percepción de las obras. Pero además de las salas propiamente expositivas, la fundación proporcionaba lugares de descanso, conversación y contemplación, y que además son salas que tienen una relación de escala con los objetos expuestos. El testimonio de Sert en uno de sus textos *Vivir y trabajar con Joan Miró* (1980) revela esta unión entre artista y arquitecto:

“Colaboré estrechamente con Miró en los jardines del laberinto, en los que trabajamos junto a artífices padre e hijo, unos ceramistas que ayudaban a Miró con sus esculturas. El Parc Güell de Antoni Gaudí estaba en nuestras mentes... El trabajo de Miró en la Fondation Maeght ha continuado durante muchos años.”<sup>128</sup>

Esta estrecha relación entre ambos los llevó a seguir colaborando hasta poder llevar a cabo el nuevo programa para la Fundación Miró (1965) que se convertiría en un regalo para la ciudad de Barcelona. Desde el punto de vista compositivo es similar al de la Fundación Maeght dando importancia a las esculturas como elementos

127 SERT (1975), *Lugares de encuentro para las artes* en JUNCOSA, op.cit., (2011), pág. 60

128 SERT (1980), *Vivir y trabajar con Miró* en JUNCOSA, op.cit., (2011), pág. 79

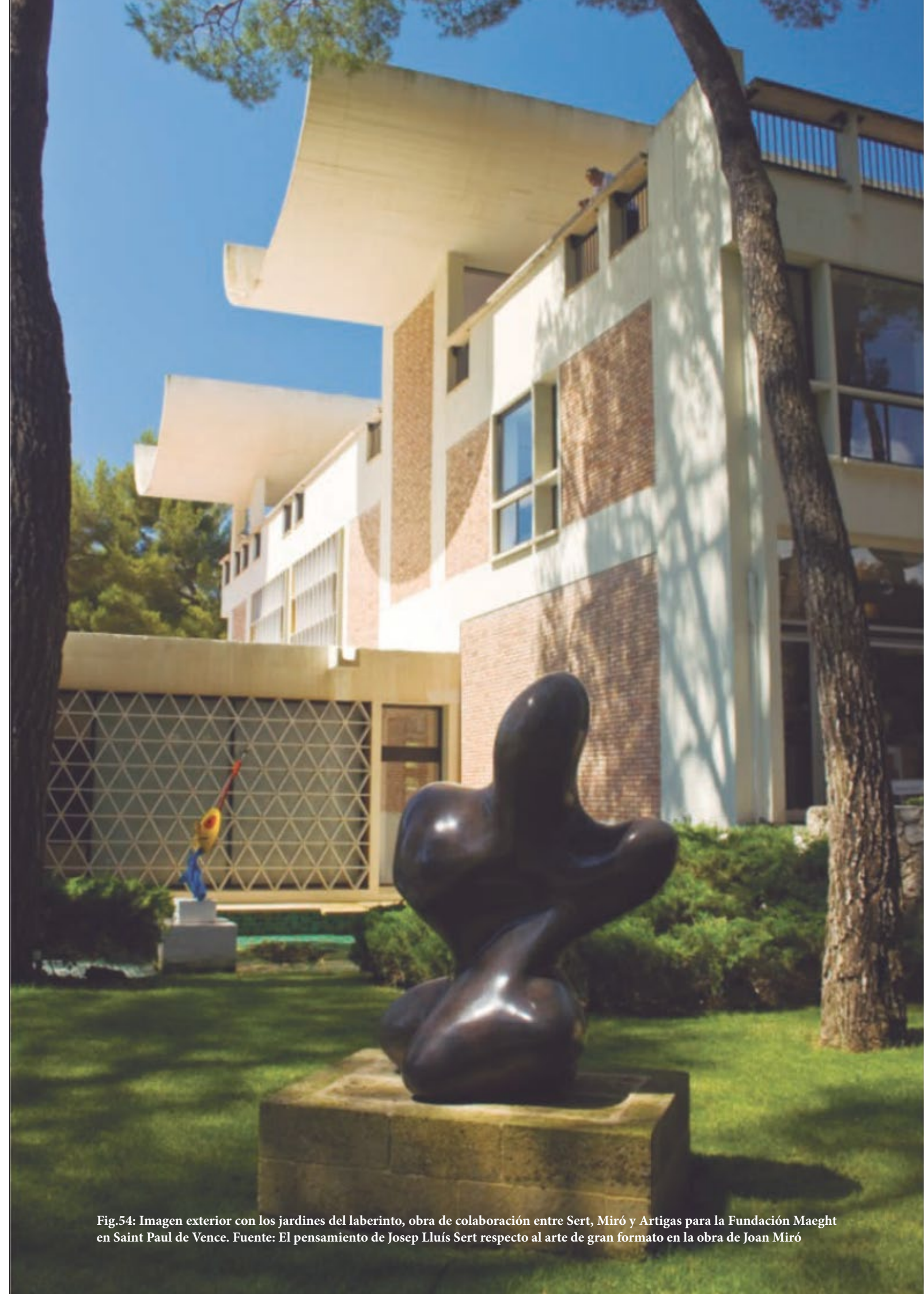


Fig.54: Imagen exterior con los jardines del laberinto, obra de colaboración entre Sert, Miró y Artigas para la Fundación Maeght en Saint Paul de Vence. Fuente: El pensamiento de Josep Lluís Sert respecto al arte de gran formato en la obra de Joan Miró



jerarquizadores en el recorrido del visitante o las cuestiones de luz natural que se infiltra de manera homogénea mediante lucernarios. Lo que sí estaría muy definido son las proporciones y relaciones de todos los espacios, los cuales no son flexibles. En palabras del arquitecto:

“Proyectamos este edificio de modo que los interiores ofrecieran una sensación de vacío bien equilibrado. Por su naturaleza, se trata de receptáculos para que las obras de arte encuentren el lugar adecuado. Cuando colgamos la primera exposición de la obra de Joan Miró en este museo, recuerdo en gozo de todos aquellos que estaban presentes, incluido el propio artista, pues allí se unían arquitectura, pintura y escultura.”<sup>129</sup>

2.3.2 Colaboraciones en la recuperación de la arquitectura moderna española de los años 50s y 60s.

Reforma del Arte Sacro: Poblados de colonización y la iglesia de Vegaviana

Los poblados de colonización, creados por el Instituto Nacional de Colonización (INC) acogieron en su interior una gran cantidad de obras de los artistas más singulares en los años cincuenta y sesenta. Estos proyectos artístico-arquitectónicos responden a la necesidad reforma de la iglesia y de sus símbolos buscando una nueva integración de las artes a través de la colaboración. Labor para la que se contó con artistas plásticos de reconocido prestigio. Cabe destacar aquí el decidido empeño de distintos profesionales del Instituto, como el arquitecto José Luis Fernández del Amo (1914-1995), director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, que apostó por los artistas y el arte comprometido con la modernidad para decorar las iglesias construidas por el INC. De este modo, los pueblos de colonización son testimonio del intento de renovación de las artes que se constató en nuestro país en los años cincuenta, en un contexto de recuperación económica y coincidiendo con un período de apertura. Con todo ello, se fue dejando atrás ese arte más deudor de la tradición para dar paso a un arte más comprometido con la modernidad, en la línea de las propuestas internacionales.<sup>130</sup> De este modo, debemos advertir que cuando se proyectaron los pueblos de colonización, desde el Instituto se buscó siempre programar unas iglesias que fueran un reflejo de su tiempo, y en las que se introdujera el arte contemporáneo. Para ello, se buscó plasmar una integración de las artes, en colaboración con artistas principalmente comprometidos con el arte de vanguardia, que serían los encargados de esta decoración.

129 JUNCOSA, op.cit., (2011), pág. 82

130 ALAGÓN LASTE, J.M., 2019. *El perfil de los artistas plásticos en los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro: El pintor Antonio Rodríguez Valdivieso*, pág. 255



Fig.55: Primeros colonos del poblado de Vegaviana, Cáceres, 1954, por Luis Fernández del Amo  
Fuente: <https://stepien-ybarno.es/blog/2014>



Fig.56: Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima, Vegaviana, 1958. Fuente: La Iglesia Vegaviana y sus bienes

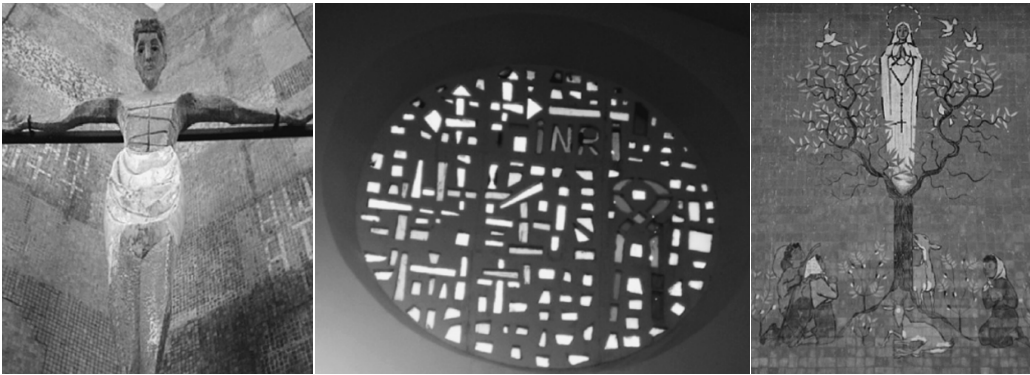


Fig.57: El Calvario y las vidrieras obra del artista Jose Luís Sánchez. El mural de la fachada principal diseñado por el pintor Antonio R. Valdivieso. Fuente: La Iglesia Vegaviana y sus bienes



Como advirtió José Luis Sánchez:

“En las iglesias, la gente se encontraría una nueva imagen de la realidad, con todo respeto a lo que era el arte tradicional, pero barriendo todo lo que era el arte de Olot y el arte de serie, mientras que ese nuevo arte lo realizábamos los artistas que estábamos metidos en el grupo El Paso —que había comenzado en 1957— y en toda la vanguardia”<sup>131</sup>.

Según afirma Bezares Fernández: “En esta relación aprende la importancia de la colaboración entre arquitecto y artista para conseguir la obra de arte total, que él llama integración de las artes”<sup>132</sup> En total, en los pueblos de colonización participan unos sesenta artistas, pero no están identificadas todas las obras porque algunas de ellas no han sido firmadas ni ha quedado constancia. Y la clave y de que colaborasen juntos en las iglesias de los pueblos de colonización la tiene Jose Luis Fernández del Amo. Al respecto, según el testimonio del artista Manuel Rivera, este habla sobre la generosidad e impulso que del Amo supuso para artistas como él:

“Estábamos en provincias, malviviendo a base de hacer retratos, desesperados. Él tiró de nosotros, nos trajo a Madrid, nos enseñó las primeras revistas de arte, nos acogía en su casa, nos daba un vino. Y nos dio, además, lo de hacer lo de los pueblos de colonización. No era mucho dinero, entre diez mil y veinte mil pesetas por pintar cincuenta metros cuadrados al fresco, pero con eso podíamos vivir una temporada, comprar material y empezar a hacer lo que de verdad nos interesaba.”<sup>133</sup>

Entre los numerosos pueblos, con sus correspondientes edificios y equipamientos que se construyeron en España, queríamos destacar la iglesia de Vegaviana, por ser -como apunta Sergio Martínez Martínez: “... uno de los más distinguidos y conseguidos proyectos de Luis Fernández del Amo”<sup>134</sup> La naturaleza de este edificio y la posibilidad de un aperturismo potenciado por el arquitecto Fernández del Amo empeñado en la fusión de lo arquitectónico con las bellas artes, determinó que importantes artistas de la época contribuyesen de forma colaborativa a decorar los espacios mediante la colocación de murales cerámicos, vidrieras, vía crucis. Se trata de una construcción la cual, si no fuera por sus campanarios, apenas se distinguiría con el resto del conjunto. Construida en mampostería de pizarra enjalbegada y con cal blanca, se presenta a sí misma como arquitectura sobria, donde se nota una depuración del lenguaje moderno y cuyos elementos producen un efecto plástico decorativo único. En la fachada principal, orientada hacia la plaza de José Luis Fernández del Amo se coloca bajo un gran arco solio a modo de mural, un gran mosaico de azulejos, sobre boceto del pintor granadino Antonio Rodríguez Valdivieso. Este artista fue uno de los máximos exponentes del arte de posguerra y principales

representantes de la Escuela Pictórica de Madrid. A mediados de los años cincuenta colaboró con Fernández del Amo en el Plan del I.N.C. Fruto de ese trabajo son algunas de las vidrieras, murales y frescos que pueden contemplarse en iglesias de Madrid, Almería, Lérida, Valladolid o aquí en Extremadura, llegando a participar hasta en doce iglesias nuevas.<sup>135</sup>

En la azulejería de Vegaviana el puesto, muy destacado, que ocupa Valdivieso en el panorama artístico español descansa sobre la singularidad de haber fundado su pintura sobre el dibujo. Un dibujo móvil, abierto, magistral y perfectamente estructurado con la imagen de la Virgen, de blanca túnica, desarrolla otro lenguaje plástico cercano a la estética neocubista.<sup>136</sup> En el interior trabaja el almanseño José Luis Sánchez reconocido escultor, grabador y pintor cuya obra se caracteriza por el acusado sentido del espacio y del ritmo, así como por el contraste formal y cromático de los materiales que usa. Tuvo una intensa amistad con Fernández del Amo, y estaba muy agradecido de haberle dejado participar en la decoración de estos espacios sagrados, como según afirmó: “Fernández del Amo me ayudó muchísimo, supuso un cauce para mi trabajo y para mi vida”<sup>137</sup>. A él se le encargó la realización del Calvario y las vidrieras de hormigón de la iglesia de Vegaviana. Quizás sea el Calvario, la obra en la que mejor despliegue su estética más personal. Aparece Cristo crucificado exento del muro de la cabecera tan sólo en medio cuerpo, y la Virgen María y San Juan representados en relieve con el fondo de mosaico vítreo. Por último, de los artistas que participó en la decoración de la iglesia fue el asturiano Antonio Suárez Diseñó el vía crucis, el frontal del altar mayor en el que se representa el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, y un mosaico de enormes dimensiones situado en el baptisterio donde se representa el Bautismo de Cristo.<sup>138</sup>

**La colaboración por la experimentación formal: Luis Cubillo y Arcadio Blasco**

Luis Cubillo encontró en el artista Arcadio Blasco el contrapunto perfecto para la radical arquitectura que desarrollaba a finales de los años 50 y primeros 60 del siglo XX, momento en que comenzaron a colaborar.<sup>139</sup> El artista pudo experimentar con la forma, el color, las grandes dimensiones o la manipulación de la materia para

131 ALAGÓN LASTE, op.cit., pág. 257

132 BEZARES FERNÁNDEZ, D., 2014. *La apuesta de Fernández del Amo por el arte abstracto*. In: I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra. Fundación Alejandro de la Sota; p. 113-30, pág. 118

133 BEZARES FERNÁNDEZ, op.cit., (2014), pág.117

134 Véase MARTÍNEZ MARTÍNEZ, S., 2018. *Re-grafiar el proyecto. Percepción y concrección del proyecto arquitectónico. Vegaviana y las viviendas de los poblados de colonización de Luis Fernández del Amo*. Universidad politécnica de Valencia, pág. 9

135 ABUJETA MARTÍN, A.E., 2008. La iglesia de Vegaviana y sus bienes. Norba. Arte. (28-29):195-209, pág. 204

136 ABUJETA MARTÍN, op.cit., (2008), pág. 205

137 ABUJETA MARTÍN, op.cit., (2008), pág. 206

138 ABUJETA MARTÍN, op.cit., (2008), pág. 206

139 Véase Véase GARCÍA HERRERO, J. “La obra de Arcadio Blasco en la obra de Luis Cubillo”. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante



conseguir efectos plásticos que enriquecieron decisivamente los primeros edificios de Cubillo. Según apunta en su tesis Jesus García Herrero:

"Para el artista Arcadio Blasco era muy satisfactorio poder colaborar con un gran numero de arquitectos de vanguardia, además de poder desarrollar grandes formatos y experimentar con nuevas técnicas en una continua investigación plástica."<sup>140</sup>

Dos fueron sus grandes hitos. El primero, las vidriera para la Iglesia de nuestra Señora del Tránsito (1963) perteneciente al poblado dirigido de Canillas y diseñada por Cubillo en 1961, donde el artista también participó en la concepción misma del espacio arquitectónico. La obra consistía en una gran vidriera que cerraba el hastia sur del templo y otras siete de menor tamaño que conformaban un via crucis.<sup>141</sup> Además cabe destacar que la tipología de esta iglesia fue completamente innovadora, ya que proponía una cubierta a dos aguas muy forzada que condicionaba por completo la forma de la vidriera en forma de triángulo. La segunda obra arquitectónica, fue la iglesia del Seminario de Castellón (1961), donde realizó la mayor vidriera de su tipo realizada en España hasta el momento, una gigantesca espiral de luz que cubría la totalidad del espacio sacro (Fig. 58). Desde un punto técnico cabe destacar que dicha vidriera supuso una revolución ya que como explica Jesus García: “Fue la primera realizada en España para cubrir completamente un espacio y contenía una gran espiral simbolizando la gloria”<sup>142</sup>

**Principios del Arte Normativo: José María de Labra como una idea de la integración desde la colaboración de artistas y arquitectos y el ejemplo del Pabellón de Nueva York (1964) de Javier Carvajal**

Siguiendo en el contexto español, a mediados del siglo XX, va a cobrar importancia el pintor y escultor José María de Labra por sus repetidas colaboraciones con figuras del panorama arquitectónico como fueron Javier Carvajal, Javier Feduchi y Miguel Fisac. Su formación en distintas artes le hicieron explorar las cuestiones sobre la integración de las artes como una cuestión fundamental en su pensamiento. Es precisamente cuando Labra entra en contacto con otros artistas e intelectuales que pasará a formar parte de un movimiento denominado como Arte Normativo, entre los años 1959 y 1962 en un intento de aunar la abstracción geométrica entorno a un programa estético y ético común. Como explica Paula Barriero:

140 GARCÍA HERRERO, J., 2015. La arquitectura religiosa de Luis Cubillo de Arteaga (1954-1974). E.T.S. Arquitectura (UPM), pág. 118

141 GARCÍA HERRERO, op.cit., (2015), pág.119

142 GARCÍA HERRERO, op.cit., (2015), pág.119

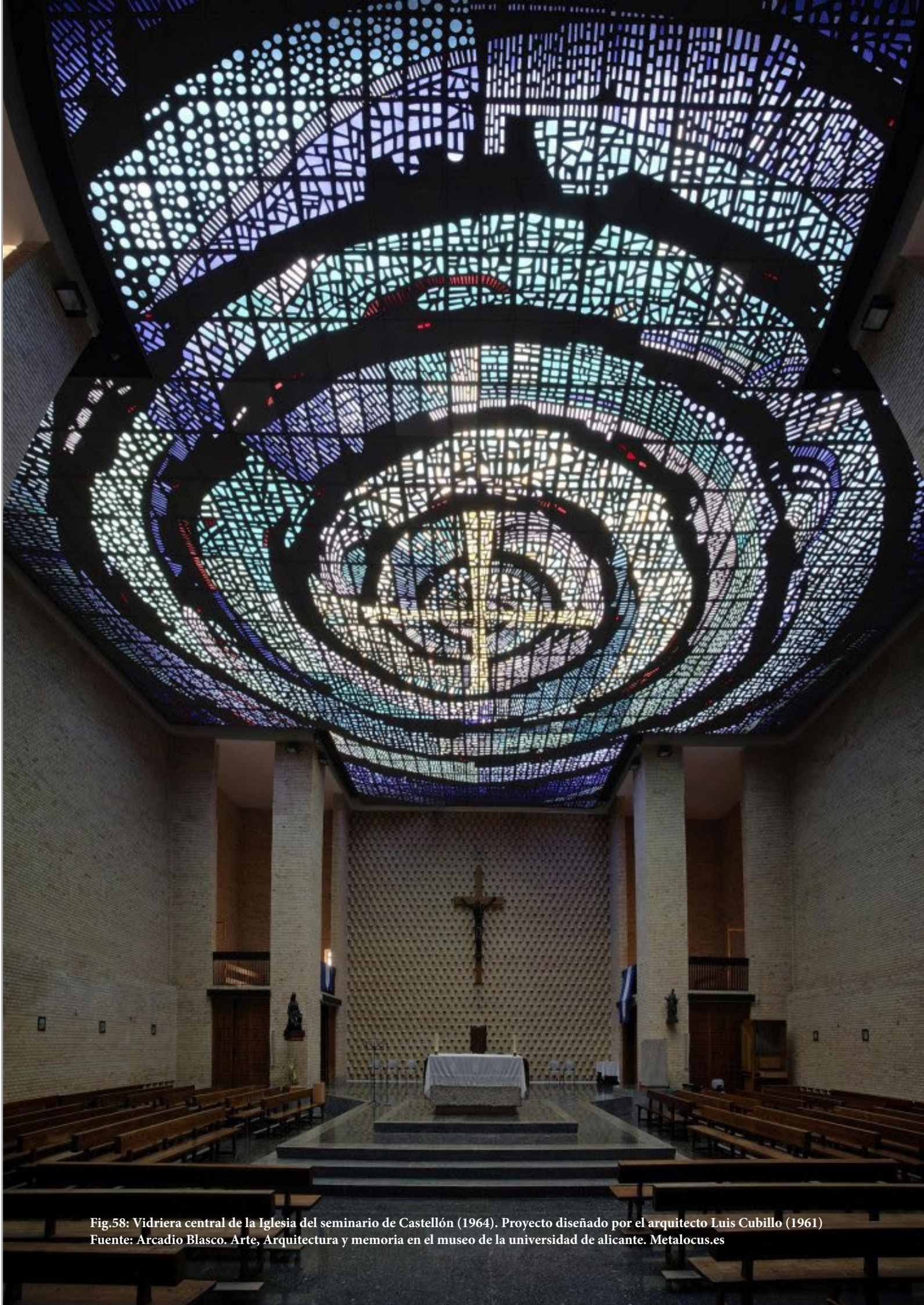
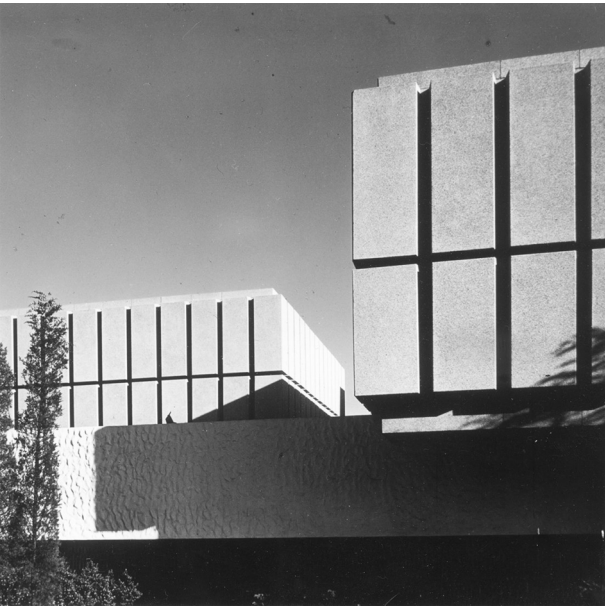


Fig.58: Vidriera central de la Iglesia del seminario de Castellón (1964). Proyecto diseñado por el arquitecto Luis Cubillo (1961)  
Fuente: Arcadio Blasco. Arte, Arquitectura y memoria en el museo de la universidad de alicante. Metalocus.es





**Fig.59:** El Pabellón Español para la Feria de Nueva York, 1964.  
Fuente: metalocus.es



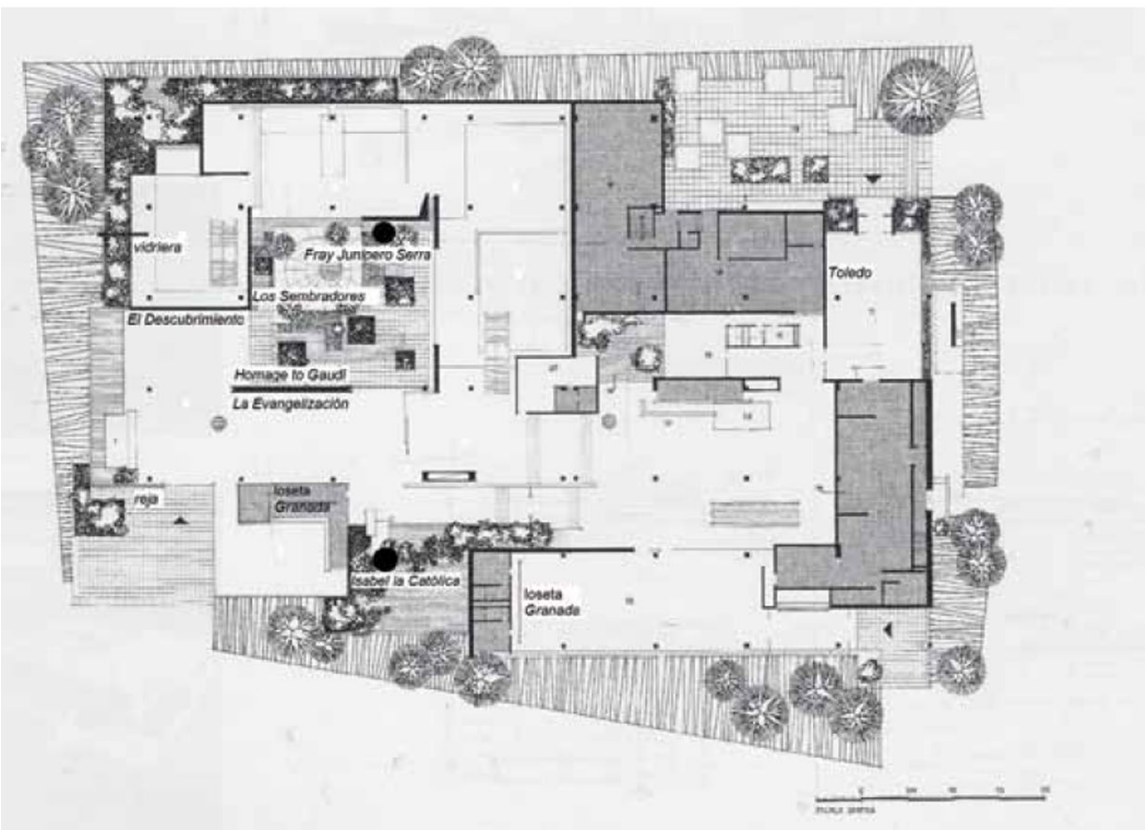
**Fig.60:** Sala de exposiciones en la primera planta del Pabellón.  
Fuente: La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York en 1964

“Si bien el grupo tuvo un desarrollo desigual en lo que respecta a la creación de un programa plástico unificado, planteó y abrió el debate sobre los temas que iban a determinar las preocupaciones de la vanguardia española en los próximos años, como la colectividad, el compromiso y la integración de las artes”<sup>143</sup>

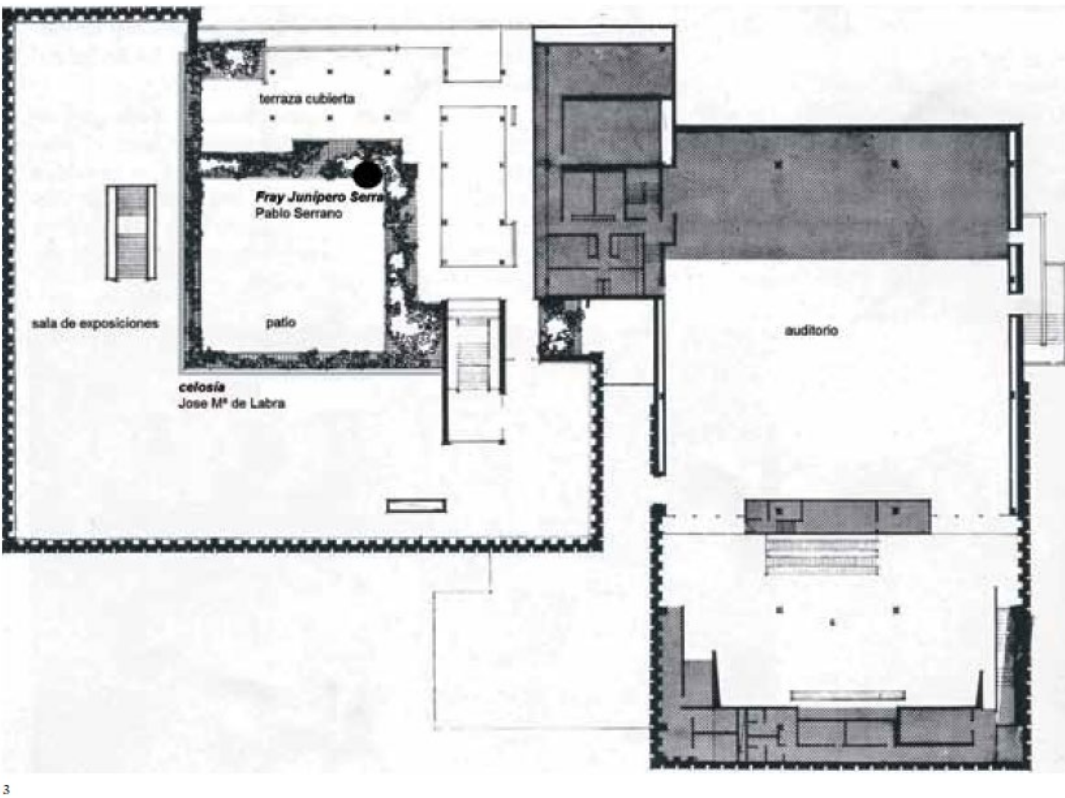
Dentro de la teoría normativa el término diseño era un punto clave e implicaba una visión abierta del mismo, heredada del *Werkbund* y de la Bauhaus, que se habían introducido en la península en gran medida a través de la obra teórica de Max Bill, Giulio Carlo Argan y Tomás Maldonado. Llevada a sus últimas consecuencias perseguía, al igual que el noeplasticismo más radical, una total indiferenciación de las tradicionales técnicas artísticas de pintura, escultura y arquitectura, buscando no ‘superponer’ sino, como explicaba Pericás, ‘integrar’<sup>144</sup>. Desde el arte normativo la integración se llevaba hasta sus más altas consecuencias considerando que en un futuro social y colectivo la presencia del arte estaría integrada tan profundamente en todas las esferas de la existencia humana, formando parte de la estructura de esta, que ya no necesitaría de su división tradicional en la pintura, escultura, arquitectura y diseño. Estas manifestaciones de integración de las esferas artísticas que se dan en España a finales de los 50 y principios de los 60, se manifiestan tanto desde el campo teórico, como en el experimental y práctico. En estos intentos de asociación entre geometría y arquitectura, Labra colaborará con Jorge Oteiza y Roberto Puig en el Monumento a José Batlle en Montevideo, basado directamente en el objetivo de ‘integración de las artes mediante “una atmósfera de espacio abierto, receptivo que se satisfaga y se

143 Para un análisis más detallado de las aportaciones y límites del movimiento de Arte normativo véase BARRIERO LÓPEZ, P. (2010), *Contra viento y marea: el arte normativo en la encrucijada*

144 Véase BARRIERO LÓPEZ, P. (2013), *Laboratorio de formas. José María de Labra y la integración de las artes*



**Fig.61:** Javier Carvajal: Planta baja del pabellón con el detalle de las obras de arte integradas en la arquitectura. Fuente: La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York en 1964



**Fig.62:** Javier Carvajal: Planta primera del pabellón con el detalle de las obras de arte integradas en la arquitectura. Fuente: La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York en 1964

realice con la integración final del hombre y la comunidad”<sup>145</sup> Del mismo modo, otra de las colaboraciones más interesantes de Labra va a ser la que realizó con el arquitecto Javier Carvajal para el Pabellón español de la Feria mundial de Nueva York (1964), un proyecto colaborativo que comulga del mismo modo con las ideas que venimos exponiendo. Carvajal reflexiona en una conversación con Eduardo Delgado sobre la necesidad de una reforma de la arquitectura en esos años:

“Los proyectos que realicé en Roma y los primeros -contemporáneos- en España, enlazan con el interés que animó a muchos de los arquitectos -que terminamos la carrera a finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta- a plantearnos la necesidad de una renovación profunda de la Arquitectura en general; apoyándonos en el movimiento moderno de anteguerra, enlazando con una actitud renovadora de todo el amplio marco de todas las artes y también del diseño industrial, interés que, tal vez, marcó nuestra vocación como arquitectos.”<sup>146</sup>

De modo que los artistas llamados a colaborar en el pabellón compartían el deseo de restaurar en España un arte nuevo que reconstruyera la continuidad con la modernidad interrumpida por la guerra. Como cita Amparo Bernal:

“Todos ellos defendían la socialización del arte y la integración de las artes plásticas en la arquitectura, como un medio necesario para impedir que las obras de arte se trasladaran del taller del artista a las salas de los museos sin haber sido expuestas para el disfrute del conjunto de la sociedad a la cual pertenecían culturalmente.”<sup>147</sup>

Dentro de la concepción del Pabellón como una obra de arte total, en el colaboraron grandes artistas los cuales aportaron una serie de elementos artístico-arquitectónicos determinantes. Amadeo Gabino realizó la cancela de hierro fundido de la entrada de estilo tradicional vernáculo que al abrirse se deslizaba sobre el muro perimetral de planta baja y dejaba acceso al vestíbulo. Vaquero Turcios realizó una serie de pinturas murales que se convertían en muros exentos percibidos en sí mismos como propias obras de arte. “La arquitectura se apropiaba de la direccionalidad de la composición pictórica para reforzar el itinerario deambulatorio entre el zaguán y el patio. En ese diálogo recíproco, la luz tangencial que iluminaba el mural desde el patio potenciaba su simbolismo figurativo”<sup>148</sup> La celosía de José Maria de Labra era una pieza de madera escultórica compuestas por paneles modulares verticales que tamizaban el paso de la luz hacia el interior de la sala o ocultaba -cuando estaba abierta- la presencia del muro de fachada y que recordaba a la arquitectura de los patios de la Alhambra. Luis Sánchez y Pablo serrano contribuyeron a las piezas escultóricas, las cuales contribuían al guion del argumental de la exposición y su posición en la planta del edificio las convertía en los elementos articuladores

145 BARRIERO LÓPEZ, op.cit., (2013), pág.12

146 “Conversaciones Con Javier Carvajal.” Revista Arquitectura COAM.316 (1998): 20-3, pág.21

147 BERNAL LÓPEZ, A., 2016. *La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York en 1964*, pág. 77

148 BERNAL LÓPEZ, op.cit., (2016), pág.78

de las secuencias espaciales del edificio. El último gran elemento para destacar sería la vidriera para la sala de Arte Sacro, realizada por Manuel Suárez Molezún, compuesta por cuatro paneles que materializaban el muro que limitaba la estancia con el exterior; lo que ofrecía una atmósfera de penumbra y luz tamizada a través de los vitrales y visible desde todas las salas indicando al final del recorrido del museo. Del mismo modo o se pueden olvidar ciertos elementos decorativos también integrados como el mural cerámico de Antonio Cumella o las losetas esmaltadas de Arcadio Blasco. “Ningún elemento decorativo o de mobiliario había sido dispuesto o elegido de forma aleatoria: Carvajal había concebido el proyecto del pabellón como una obra de arte total”<sup>149</sup>.

Lo cierto que es que, la concepción del edificio como una obra de arte total iba a hacer que todo el conjunto, tanto las exposiciones, como el mobiliario como las obras mayores, quedaran condicionadas a la futura explotación del edificio, haciendo que se desmontara años atrás y se trasladaran sus piezas a otros lugares para los que no estaban concebidas.

2.3.3 Colaboraciones en el espacio urbano

De la escultura a la ciudad: Arquitectos y escultores en la reconquista del lugar

Lo que asiste a partir de los años setenta en toda Europa será un interés por parte de numerosos arquitectos y escultores por dar un salto de escala y trabajar de forma conjunta para conquistar el espacio público mediante la integración colaborativa de ambas disciplinas. Uno de los artistas más importantes del panorama español será Chillida, quién a partir de la década de los setenta ochenta, se va a especializar en la colocación de grandes piezas en espacios públicos, urbanos o naturales, haciéndolos cohabitar con la arquitectura y ciudad preexistentes. En su serie conocida como “Lugares de encuentro, espacios para el diálogo y la convivencia”, realizaría una serie de esculturas que colocaría en distintas ciudades españolas, para establecer puntos de reunión y reflexión entre arquitectura, arte y ser humano.

Mientras, en el campo de la arquitectura, una de sus colaboraciones más conocidas será con el arquitecto Luis Peña Ganchegui, con quien trabajó de forma conjunta para dos grandes proyectos; La plaza de tesis de San Sebastián (1977), donde el escultor realizará su obra más simbólica, *Los Peines del viento* y, *La plaza de los Fueros*

149 BERNAL LÓPEZ, op.cit., (2016), pág.83



(1977) en Vitoria-Gasteiz. Para el primer proyecto (Figs. 64 y 65) en un emplazamiento como ese, Chillida avis-ta que a ese lugar le falta un hito, una obra de arte que articule pasaje y arquitectura. Para dicha colaboración, primeramente el arquitecto estudió el diseño del terreno, y fue jugando con la creación de gradas paralelas al mar que van dirigiendo al espectador la mirada y el cuerpo, construyendo así el lugar. Cabe destacar lo más interesante de la influencia del escultor en el trabajo del arquitecto, ya que se puede percibir como este utiliza una manera particular de componer y dibujar los elementos utilizando formar quebradas huyendo del ángulo recto, del mismo modo que lo hace el artista. Según cita Carles Mauro:

“A Peña no le interesa tanto saber por dónde va a pisar el visitante si no determinar la cota de sus ojos. Así, a través de varias plataformas, consigue ocultar primero para desvelar después amplios fragmentos de mar y las piezas de Chillida”<sup>150</sup>

El arquitecto por medio de la utilización de este medio material pétreo ha sabido, superando lo metafórico convertir la plaza, de nuevo, en un “lugar de encuentros” real en el que los ciudadanos pueden ejercitarse en el juego de varios deportes rurales como el frontón, y donde unas gradas que forman un anfiteatro, permiten al usuario contemplar a los jugadores así como observar la vida urbana que fluye a sus pies.<sup>151</sup>

“La arquitectura y la ciudad participan de la misma naturaleza espacial de la obra de arte. Tienen también en común -ciudad y obra de arte- el estar íntimamente relacionadas con un tipo de necesidades humanas y que tratan de resolver. En los órdenes espacial y humano, ¿en qué aspectos coinciden, qué problemas tienen en común y qué diferencias?”<sup>152</sup>

Para el segundo proyecto, la Plaza de los Fueros (1975) (Figs. 66 y 67), Lluís Albert Aguiló indica lo siguiente:

“Del mismo modo la intervención en la plaza se limita a un vaciado del lugar, liberando un gran ámbito a una cota hundida dos metros respecto a la rasante de la calle donde poder desarrollar actividades relacionadas con los juegos populares vascos, lo cuales tienen un arraigo muy fuerte en la sociedad y cuya celebración a menudo goza de un gran número de espectadores. Una vez más, como ya hemos apreciado en los dos proyectos estudiados anteriormente, la transición entre espacios a diferente cota se resuelve con el uso de graderío, que a su vez establece de nuevo un sistema de envolventes entorno a la actividad protagonista del lugar”<sup>153</sup>

Por último y siguiendo con la importancia de los escultores españoles, el último ejemplo de colaboración entre arquitecto y artista en relación con el espacio público que se ha querido destacar va a ser el proyecto realizado para el Monumento a Batllé y Ordóñez en Montevideo en el año 1957, donde el escultor Oteiza y el arquitecto Puig van a tratar del mismo modo de dar solución a la cuestión de la integración de la arquitectura y la escul-

150 MADERUELO, op.cit., (2008), pág,232  
151 MADERUELO, op.cit., (2008), pág,234  
152 Manuscrito de la conferencia La ciudad como obra de arte (1958), Archivo Fundación Museo Oteiza (FMJO), Material preclasificado (Pre)-14  
153 ALBERT AGULÓ, L., 2020. El espacio público en la obra de Peña Ganchegui. Universitat Politècnica de València, pág.42

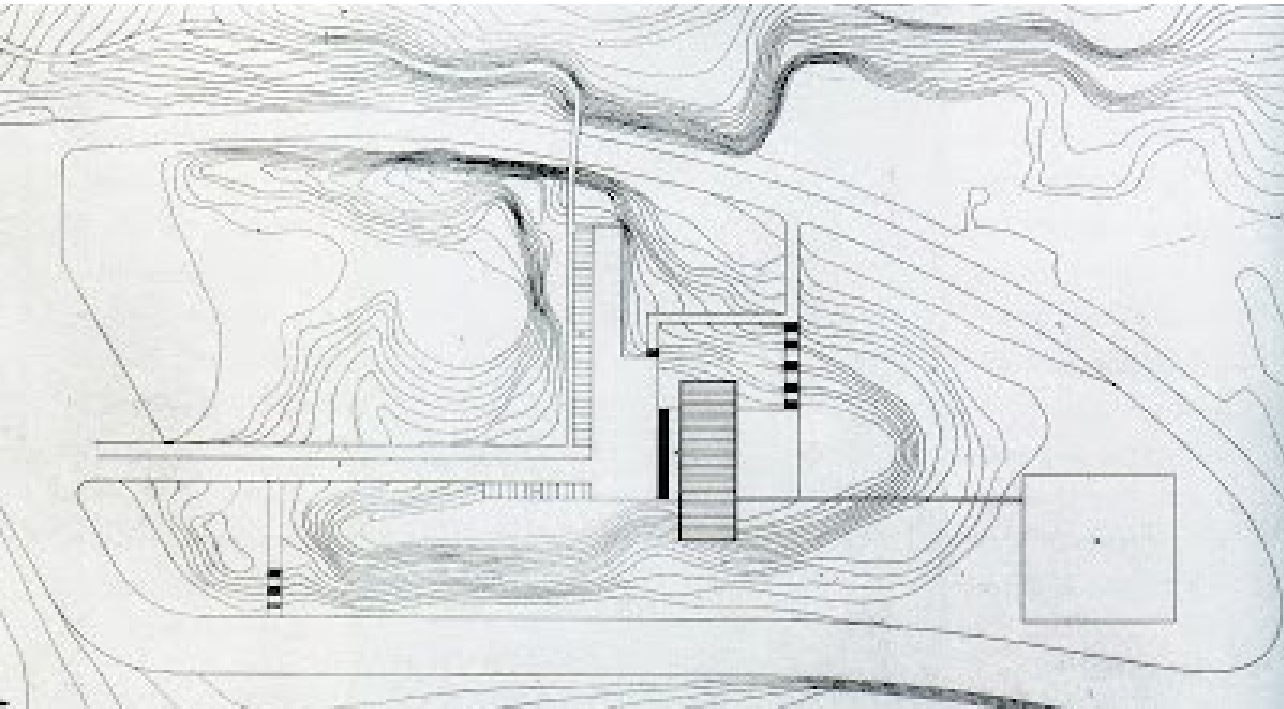
tura, por medio de su inserción en el espacio urbano. Según explica Emma López:

“Oteiza entiende que estas construcciones vacías en la ciudad cumplen la misma función que la escultura pla teada como *mueble metafísico* desde el espacio interior de la arquitectura. Pero, en ambas posibilidades, se actúa desde la desocupación espacial, desde el vacío, desde el espacio receptivo cuyo fin es acoger al hombre”<sup>154</sup>

Oteiza va a consagrar su carrera a reflexionar sobre el rol de la escultura y la arquitectura en relación con la so-ciedad y ver cómo sus límites tienden a integrarse o difuminarse. El artista va a sugerir una nueva relación entre la arquitectura y el arte en dos niveles. El primero, es el espacio arquitectónico entendido como marco para la interacción entre la obra artística, escultura o pintura, y él mismo. En este caso, la obra de arte se instala en el espacio arquitectónico con el fin de dar servicio espiritual al hombre que lo habita, es decir, conserva su auto-nomía, pero es definida desde el espacio arquitectónico en el que se ubica. La escultura, como un objeto más, se incorpora a ese espacio con un fin concreto: acondicionarlo espiritualmente para el hombre.<sup>155</sup> Sin embargo, el segundo nivel de relación entre la arquitectura y arte planteado por Oteiza consiste en que la obra, sea pintura o escultura, garantice estéticamente ese espacio arquitectónico, llegando a un punto en que como tal (cuadro, mural o estatua) sea innecesaria y se pueda prescindir de ella como agregada. Significa así la compenetración total entre ambas disciplinas. Es importante destacar aquí que Oteiza no mantiene una postura extrema, enten-diendo que la obra de arte deba desaparecer a favor de la arquitectura, tal como se promulgaba desde el grupo holandés De Stijl, el cual expulsaba todo tipo de “pintura de caballete”. Este nuevo arte va a ser definido por Oteiza como desocupación formal (arte=0), o de una manera más comprensible (arquitectura) + (arte) = 0. De esta manera entendemos que la colaboración del arquitecto y del escultor se realiza desde el mismo trabajo en el espacio, arquitectónico o urbano, y se justifica por su servicio espiritual.<sup>156</sup>

Centrándonos en la concepción del proyecto, ambos colaboradores trataron de materializar aquellos conceptos teóricos que habían estado reflexionando previamente, como por ejemplo, la idea de comunidad, el nuevo sen-tido de monumentalidad, o la integración de arquitectura y arte. Por tanto, lo substancial de este proyecto es ver que dichas ideas toman forma dentro de un espacio urbano concreto y con unas funciones determinadas a re-solver.<sup>157</sup> La clave del proyecto (Fig. 63 ) se encuentra entre las notas de preparación de Oteiza para la conferen-cia La ciudad como obra de arte, impartida en el Ateneo Mercantil de Valencia (11 de noviembre de 1958) y que

154 LÓPEZ BAHUT, E. (2007), “De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60.” Cua-dernos del museo Oteiza, pág. 12  
155 LÓPEZ BAHUT, op.cit., (2007), pág. 27  
156 LÓPEZ BAHUT, op.cit., (2007), pág.28  
157 LÓPEZ BAHUT, op.cit., (2007), pág. 19



**Fig.63:** Plano de proyecto para el monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo. Colaboración de Oteiza y el arquitecto Roberto Puig. Fuente: [http://hacedordetrapas.blogspot.com/2010/01/proyecto-para-el-monumento-jose-batlle\\_18.html](http://hacedordetrapas.blogspot.com/2010/01/proyecto-para-el-monumento-jose-batlle_18.html)

fueron escritas paralelamente a la elaboración del concurso de Montevideo. En ellas, Oteiza reflexiona sobre lo conmemorativo, el monumento, y la manera de comunicar lo sagrado.<sup>158</sup> Las conexiones del Monumento con la ciudad se producen en dos puntos, uno ya existente, pues se mantiene el puente que salva el desnivel con el parque contiguo, al este de la colina. La otra entrada se produce por una nueva vía que asciende paralelamente por la colina. (Fig.69) Esto le ofrece a la arquitectura una doble función, la de cumplir su función en relación con el programa y en relación con la función social y de conexión y cercanía con la ciudad.<sup>159</sup>

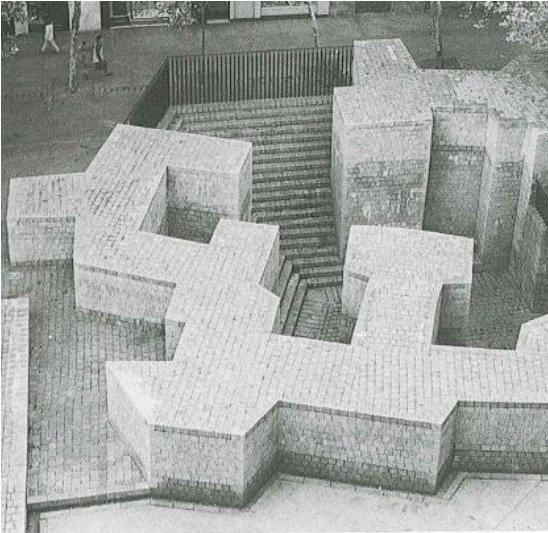
De este modo, Oteiza plantea una relación que va mucha más allá de lo puramente formal con la arquitectura, la cual se presta y tiene como fin primordial cooperar y convivir con las demás artes, en espacial con la escultura. Finalizando con la reflexión de Emma López:

“Para Oteiza, la integración perfecta entre escultor y arquitecto sucede cuando el espacio arquitectónico no necesita a esa escultura como tal, porque, tanto estéticamente como espiritualmente, ese espacio está ya conseguido.”<sup>160</sup>

158 LÓPEZ BAHUT, op.cit., (2007), pág. 23  
159 LÓPEZ BAHUT, op.cit., (2007), pág. 22  
160 LÓPEZ BAHUT, op.cit., (2007), pág. 29



**Fig.64 y 65:** Plaza del Tenis, San Sebastián, 1977. Colaboración de Chillida y Luis Peña Ganchegui. Fuente: <http://arxiu-bak.blogspot.com/2015/09/plaza-del-tenis-luis-peña-ganchegui.html>



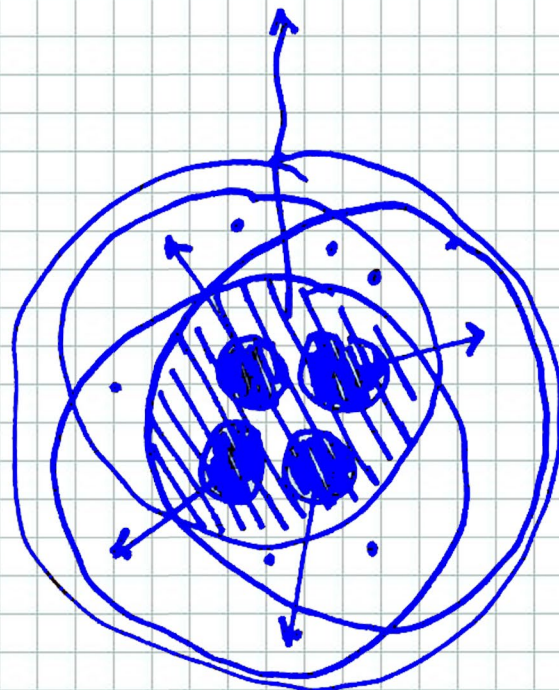
**Fig.66 y 67:** Plaza del Monumento a los Fueros vascos. Vitoria-Gasteiz, 1977. Colaboración de Chillida y Luis Peña Ganchegui. Fuente: <https://catalogo.artium.eus/book/export/html/4887>



**Fig.68 y 69:** Proyecto para el monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo. Colaboración de Oteiza y el arquitecto Roberto Puig. Fuente: [http://hacedordetrapas.blogspot.com/2010/01/proyecto-para-el-monumento-jose-batlle\\_18.html](http://hacedordetrapas.blogspot.com/2010/01/proyecto-para-el-monumento-jose-batlle_18.html)



BASE PARAMÉTRICA.



### *Capítulo III*

## *Base paramétrica para una metodología aplicada*

*Propuesta metodológica*

Como se ha podido constatar en el capítulo 2, existen muchos proyectos arquitectónicos -construidos o no- así como muchos otros ejemplos -conocidos pero no estudiados- en los que observamos la influencia de numerosos aspectos presentes en otras artes. Del mismo modo, se puede observar que en gran parte de dichos proyectos, no sólo hay una influencia artística, si no que las artes -en sí mismas- se tratan de fusionar o relacionar con la arquitectura. Estas formas de interacción, como bien apuntó Josep Lluís Sert: “Resulta muy difícil definir las rigurosamente o delimitarlas, y no deberíamos hacerlo. Deberíamos simplemente de clarificarlas más”<sup>161</sup>.

De esta manera y en base a un método crítico-reflexivo, en este capítulo se tratará de explicar cómo las tres categorías mencionadas con anterioridad son susceptibles de subdividirse en una serie de parámetros más concretos que afectan al proyecto arquitectónico, tanto en sus aspectos conceptuales como morfológicos. Se trata de una serie de aspectos, parámetros y subparámetros -seleccionados en base a lo deducido del análisis del marco teórico- que expresan formas e ideas de interrelación y muestran las posibles influencias o trasposiciones del arte en la arquitectura. En este punto se tratará de conformar y proponer una metodología propia de análisis, con la que poder abordar y estudiar una obra arquitectónica desde sus posibles relaciones intrínsecas con las demás artes. Es necesario recalcar que esta propuesta se centra mayoritariamente en las artes plásticas tradicionales: arquitectura, pintura, escultura y artes aplicadas, así como otro tipo de artes visuales: cine, fotografía u otras artes de los nuevos medios, pero tendrá en cuenta también la influencia de la música y la poesía, por su repercusión en numerosos procesos creativos arquitectónicos.

### 3.1 Aspectos y parámetros categóricos

La primera fase de la metodología consiste en ver en qué medida las categorías de integración, contaminación y colaboración se manifiestan en la obra de un arquitecto determinado. Como se ha podido constatar con anterioridad, no son categorías estancas e independientes las unas de las otras, si no que encuentran puntos de confluencia o interdependencia que hacen que sea fundamental estudiarlas de una manera simultánea. La metodología parte, por lo tanto, del análisis de dos puntos clave:

- El **arquitecto** potencial de análisis: Se tratará de estudiar su nivel cultural arquitectónico, estudios, relaciones con otras ramas de conocimiento y si ha desarrollado algún lenguaje propio a la hora de proyectar.

<sup>161</sup> JUNCOSA, P., 2011. *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Editorial Gustavo Gili, pág. 37

- Por otro lado, se estudiará el **momento histórico** dicho arquitecto y a su vez cuáles han sido las oportunidades y recursos del medio -tanto físico como cultural- que lo han rodeado. Si bien estas dos últimas cuestiones no determinan de una forma absoluta la creación artístico-arquitectónica, sí que pueden llegar a influir limitando o motivando -de manera significativa- ciertos aspectos del proyecto.

Estas dos primeras cuestiones que abren nuestra metodología siempre están presentes en todo tipo de análisis de esta índole y, sin duda, determinan por completo el proyecto arquitectónico. Derivado de ellas, habrá que tener en cuenta un aspecto fundamental:

- **Relación del arquitecto con el mundo artístico:** En este punto se tratará de entender si existe una relación cercana del arquitecto con el mundo del arte y de qué manera. Dentro de este aspecto es importante matizar cuál es el **deseo personal del arquitecto por integrar la dimensión artística en su obra**. En este estudio hemos podido observar que existen múltiples manifestaciones diferentes. Puede que exista una relación cercana -incluso de amistad- entre el arquitecto y el/los artistas, donde se haya dado la colaboración directa entre ellos; o puede que simplemente hayan sido invitados a colaborar, pero sin tener una relación previa. Puede que el arquitecto esté influenciado por alguna corriente artística que le haya ayudado a potenciar ciertas capacidades o lenguajes artísticos en su arquitectura, o incluso, que el propio arquitecto también se considere artista. Esto quiere decir que ha desarrollado dichas capacidades en obras específicas fuera del campo puramente arquitectónico (pintura, escultura, cine, música...) ejerciendo de lo que entendíamos como *artista integral* cuando hablábamos de la obra -tanto teórica como material- de Le Corbusier o Max Bill. A veces encontramos arquitectos que están contaminados o influenciados de manera consciente ya que han seguido muy de cerca a cierto artista o corriente, y han adoptado o imitado aspectos proyectuales similares. Todas estas cuestiones podemos estudiarlas mediante varias vías:  
1) Estudiando parcial o totalmente su obra y tratando de visualizar en ella la presencia de relaciones con el arte, 2) Revisando entrevistas originales que los arquitectos hayan podido realizar y donde expliquen aspectos de esta índole, 3) Mediante textos y artículos -tanto de los propios arquitectos como de otros expertos- que relaten detalles sobre su proceso proyectual.



Una vez analizadas estas cuestiones, las cuales de ser afirmativas posicionan al arquitecto en una relación privilegiada con respecto al mundo de las artes, pasaremos a analizar aquellos parámetros que atañen a cada categoría de forma individual.

Empezando por la categoría de **INTEGRACIÓN**, nos referimos a ella en lo que respecta a las artes que actúan, de forma simultánea, en un proceso de interacción. Atendiendo a la definición de Jean-Paul Verleyen: "La integración se conseguirá mediante una supresión de la individualidad de las artes que participan en dicho proceso"<sup>162</sup>. Partiendo de este punto, se han distinguido cuatro formas principales de entender la integración de las artes y la arquitectura:

- **Individual:** Identificar si hay un único arquitecto que idea y diseña el proyecto como una *obra de arte total*, donde todos los elementos que lo componen son determinantes para la armonía el conjunto. Puede ser que dicho arquitecto siga ciertas influencias determinadas por su contexto histórico o cultura arquitectónica, que le lleven entender y proyectar de una forma determinada dicha integración. Un claro ejemplo de esto sería el arquitecto Otto Wagner, cuyos proyectos -entre otros- La Caja Postal, persiguen los ideales de integración de la época, mediante el diseño total de todas y cada una de las partes y detalles del edificio, desde las fachadas hasta la elección del color de los muebles.
- **Colectiva:** Identificar si existe un proyecto estético colectivo que responda a una base teórica, conceptual y filosófica la cual dictamine ciertas reglas formales, compositivas y estéticas que determinen la integración. Esta se sucede, por tanto, cuando existe una colaboración entre arquitecto y artista/artistas, con el fin de integrar su obra en la arquitectura entendida como una parte inseparable de la misma. En el capítulo dos veíamos como, tanto los miembros de la Sezession vienesa, como los postulados del programa para la Bauhaus o el grupo de Stilj, manifestaban su ideal estético de integración y el papel de la arquitectura y el arte dentro de él, siguiendo unas reglas concretas en cuanto a la forma, la función o el ornamento en dichas *obras de arte total*.
- **Tangible:** Siguiendo con la definición tradicional, se tratará de identificar si existe un intento de fusión a nivel material y empírico del elemento arquitectónico y el elemento artístico. Según puntualiza Sert, en este sentido con frecuencia el arquitecto actúa como escultor o pintor constituyendo un equipo perfectamente integrado: "Encontramos ejemplos de este tipo en los templos hindúes, en muchas catedrales

162 Cita traducida y extraída de CORBACHO MORENO, op.cit.,(2006), pág. 18

góticas y románicas, en la obra de Miguel Ángel, Borromini, Bernini, José de Churriguera o Gaudí"<sup>163</sup>

- **Conceptual:** La manifestación del término integración también la podemos encontrar de una forma conceptual o teórica desarrollada por un arquitecto/artista -o varios- con la intención de dejar constancia de sus ideas o teorías. En el capítulo dos estudiábamos los textos originales que explicaban la concepción lecorbuseriana del "espace indicible", la concepción expuesta por Carlos Raúl de Villanueva, los postulados sobre la integración del *Arte Normativo*, o la investigación teórica de Oteiza sobre la integración: [arquitectura + arte = 0]. Estos son algunos ejemplos de integración a nivel teórico. Hay que destacar que todos los tipos de integración observados siempre van a depender del contexto histórico y cultural de cada época, así como del programa estipulado para dicho proyecto.

Siguiendo con la categoría de **CONTAMINACIÓN**, esta remite a las posibles trasposiciones de diferentes recursos artísticos -procedentes de la pintura, escultura, cine, música, etc.- a los recursos propios de la arquitectura. De forma general, se han identificado mayoritariamente tres tipos de contaminación:

- **Compositivas:** Las contaminaciones a nivel compositivo integran la dimensión artística desde la relación de la forma (volumen, línea y plano) en relación con el espacio. Un ejemplo de ello, como habíamos observado en el capítulo dos, es la influencia de la comprensión del espacio pictórico de varias vanguardias (cubista, purista, neoplasticista...) y su trasposición directa en la arquitectura por medio la disposición periférica en planta libre, abolición total del centro o la composición asimétrica.
- **Figurativas:** Atañen sobre todo a la forma aparente de los elementos proyectados los cuáles adquieren un carácter representativo, simbólico o comunicativo por medio de recursos como la utilización de la línea, plano y volumen y el tratamiento plástico de envolventes desde el color, luz, textura y composición. Los elementos proyectados se vuelven reconocibles o identificables frente al espectador, estableciendo una comunicación directa con él. Un ejemplo que habíamos estudiado de esto serían las posibles contaminaciones figurativas de la pintura metafísica en la arquitectura de Aldo Rossi, así como ciertas contaminaciones expresionistas de formas aguzadas y afiladas que encontrábamos en ciertos proyectos de la Bauhaus.
- **Técnicas:** Las contaminaciones técnicas se refieren a la utilización de distintos recursos o técnicas formales de representación plástica figurativas como lo son el dibujo, el grabado, la serigrafía, litografías,

163 JUNCOSA, op.cit., (2011), pág.35

etc., pero también compositivas como el collage o *décollage*, entre otras. Estas técnicas tienen su razón de ser en la arquitectura manifestándose en los revestimientos, texturas y juego con las pieles y membranas del edificio, así como en la superposición de elementos en la composición formal y espacial del mismo. Veíamos, por ejemplo la gran influencia pictórica de las Arts & Crafts en la técnica del revestimiento de las fachadas y diseños secessionistas, y cómo esas técnicas de representación adquieren una dimensión arquitectónica por medio de la decoración y el ornamento. Es necesario entender que aunque estos tres tipos de contaminación se presenten separados, sus límites son muy finos y permeables.

Paralelamente a esto, se debe de estudiar del -mismo modo- cuáles son las posibles causas directas de estas contaminaciones. En este punto encontramos tres fuentes fundamentales:

- Provenientes de una **corriente artística/arte determinado**: En este caso hemos constatado como las diferentes vanguardias han sido una influencia directa y sin precedentes para los campos artísticos, en especial la arquitectura. Se han observado posibles contaminaciones de numerosas vanguardias: expresionismo, cubismo, futurismo, surrealismo... incluso después de la segunda mitad del siglo XX, contaminaciones relacionadas con el minimal art, el arte póvera o al land art. Del mismo modo se ha constatado que entre artes a modo individual también existen contaminaciones. Esto es lo que denominábamos en el capítulo dos como contaminaciones *trans-media*, para ilustrar la influencia del cine en la arquitectura, o la *escultura en el campo expandido*, para señalar las posibles influencias de la arquitectura hacia la escultura
- En segundo lugar, provenientes de un **artista determinado**: Un ejemplo de ello son las estrechas similitudes que veíamos entre la arquitectura de Aldo Rossi y la pintura metafísica de Giorgio de Chirico o la arquitectura de Le Corbusier y las pinturas de Fernand Léger, Juan Gris o Amedée Ozenfant, entre otros ejemplos. Este tipo de contaminación puede que se dé simplemente porque existe un aprecio por parte del arquitecto hacia cierto tipo de artista, o bien, porque en un proceso de colaboración se haya podido dar una contaminación o influencia directa entre ambos.
- En tercer lugar, provenientes de una **autocontaminación**, la cual suele manifestarse cuando el propio arquitecto es también artista y sus creaciones influyen en su manera de proyectar arquitectónicamente. En este caso, el ejemplo más claro lo veíamos en las obras pictóricas puristas de Le Corbusier y su reflejo en la arquitectura, pero también citábamos a Max Bill por la relación directa entre sus esculturas y los

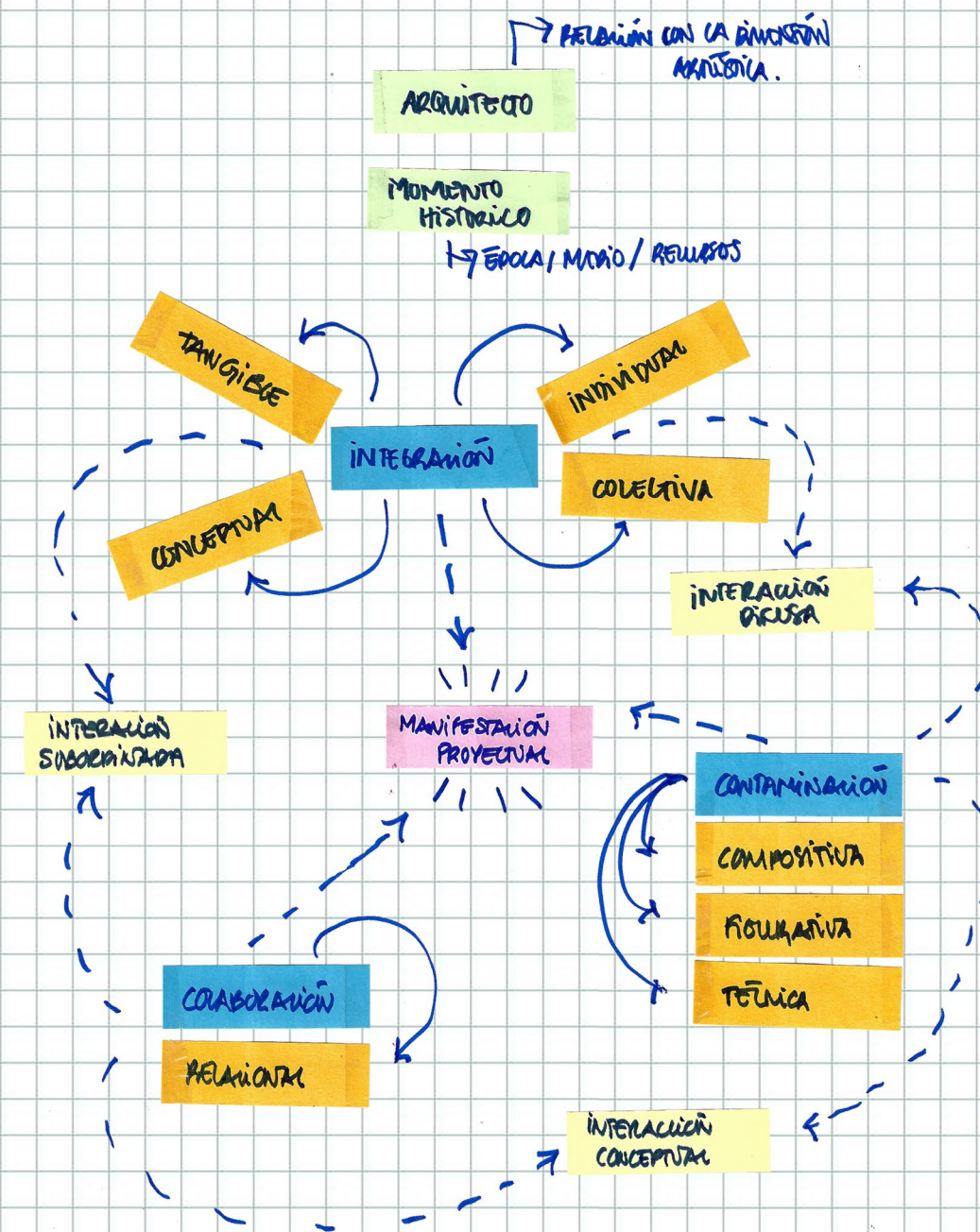


Fig.70: Croquis del esbozo de una metodología aplicada 1. Fuente: Elaboración propia



espectos formales y compostivos de sus proyectos, en espacial los pabellones expositivos.

La última categoría se trata de la **COLABORACIÓN** entendida como el proceso de dos o más personas u organizaciones que trabajan juntas para completar una tarea. Se puede entender como colaboración según la descripción de Jean-Paul Verleyen: "La interrelación de objetos de diferentes artes que son autónomos, entendiéndose que, todas las artes que colaboran en el proceso, son diferenciables las unas de las otras"<sup>164</sup>. Se considera entonces que, atendiendo al significado original, la colaboración es **RELACIONAL**, de forma que las diferentes artes -incluida la arquitectura- se encuentran trabajando de manera separada, es decir, de manera relacionada entre sí, y de modo independiente. Dentro del contexto urbano y la ciudad, los mejores ejemplos que se pueden encontrar de colaboración son los de pintura y escultura sumándose a enriquecer conjuntos urbanos. Según ejemplifica Johnson Sweeney: "La relación se establece del mismo modo que los instrumentos de una orquesta, donde cada uno de ellos realiza un papel, pero lo que cuenta es el efecto conjunto"<sup>165</sup>. El mejor ejemplo de esto sería la Acrópolis de Atenas. O según explica Sert:

“Las columnas de la piazzetta adyacente a la plaza de San Marcos, la Loggetta de Jacopo d’Antonio Sansovino, el campanile, el Palacio Ducal y, por supuesto, la Procuraduría vieja y la nueva; todos estos elementos pertenecen a periodos diferentes, están todos reunidos y juntos interpretan una sinfonía maravillosa. Ninguno de los edificios por separado, ninguna de las esculturas fuera del lugar donde está sería la mitad de interesante de lo que es hoy. Aquí tenemos un ejemplo perfecto de un grupo sinfónico”<sup>166</sup>.

Entendido, por lo tanto, que en el proyecto a analizar existe una colaboración de las artes, es importante analizar tres cuestiones o aspectos colaterales:

- Analizar si existe una **relación directa de amistad** y confianza entre artista y arquitecto. Hay múltiples ejemplos, en especial habíamos estudiado el ejemplo de Sert y Miró como modelo de una colaboración muy estrecha, tanto a nivel profesional como personal.
- Estudiar si el proyecto sigue las directrices de un **encargo externo** o si se trata, sin embargo, de un cometido de artista y arquitecto particular para experimentar ciertas cuestiones. Normalmente cuando se trata de un proyecto propuesto por artista y arquitecto de forma voluntaria existe un interés que va mucho más allá del trabajo a desarrollar en sí, dando una mayor importancia al proceso de colaboración

entendido como campo de experimentación. Normalmente se pueden distinguir como apunta Javier Maderuelo, las “buenas colaboraciones”<sup>167</sup> que nacen de un interés mutuo entre los integrantes, los cuales pierden su autoría y trabajan de manera conjunta para un fin común; y las “malas colaboraciones”, que responden a encargos precisos donde se trata de alguna manera de engrandecer la arquitectura mediante el arte habiendo, sin embargo, una falta de afinidad entre los integrantes. Si existe una confluencia de ideas y el proceso de colaboración es muy estrecho, las tareas en la concepción del propio edificio se diluyen. Esto quiere decir -por ejemplo. que el pintor podría tomar conciencia del arquitecto en ciertas cuestiones, o bien el arquitecto actuar mediante los criterios de un pintor.

3.2 Relaciones inter-categorías

Una vez analizadas las cuestiones y parámetros que atañen a las cateogrías por separado, a continuación se van a señalar, como puntos secundarios de análisis, los aspectos o cuestiones de interacción entre las tres categorías.

Empezando por las manifestaciones proyectuales que relacionan la INTEGRACIÓN y COLABORACIÓN encontramos lo que hemos denominado como **INTERACCIÓN SUBORDINADA** entre arte y arquitectura. La interacción subordinada se caracteriza por la yuxtaposición de la obra artística al soporte arquitectónico. Esta interacción se puede dar de una forma **sincrónica** (arte y arquitectura pertenecen ambas a un misma época) o **diacrónica** (cuando arte y arquitectura pertecenen a épocas diferentes y responden, por lo tanto a criterios diferentes). La mayoría de los ejemplos arquitectónicos que relación el arte con la arquitectura presentan este tipo de interacción y, especialmente la tipología museísteica y los espacios expositivos, son los escenarios perfectos de encuentro para las artes. Mediante una colaboración de las artes con la arquitectura se produce una fusión de los diferentes soportes en la percepción del espectador, llevando a producirse una integración de las artes que participan en el proceso a nivel sensorial o perceptual.

Dos de los claros ejemplos de este tipo de integración los hemos estudiado en la concepción wagneriana de la ópera como *obra de arte total* donde mediante la colaboración de varios soportes artísticos (arquitectura + música + poesía + escultura + pintura) se lograba una sinestesia total que llevaba al espectador a percibir una integración total de las artes. Del mismo modo, la concepción lecorbuseriana del “espace indicible” indica que

164 Cita traducida y extraída de CORBACHO MORENO, op.cit.,(2006), pág. 18

165 Véase el texto original La relación entre la pintura y la escultura con la arquitectura (1951) en JUNCOSA (2011)

166 JUNCOSA, op.cit (2011), pág.37

167 Véase MADERUELO (2008), pág. 228

es mediante la colaboración o *síntesis de las artes mayores* (arquitectura, escultura y pintura), que el espectador llega a percibir la integración total de estas, haciéndose perceptible a través la construcción de lo inefable. Otro ejemplo se ilustraba en el espacio expositivo de la sala *Art of This Century* (1942) , donde la arquitectura constituía el marco, y las demás artes que allí se exponían (pintura, escultura, música y proyecciones audiovisuales) colaboraban en un mismo espacio, integrándose en él. Además de los espacios expositivos, durante la década de los cincuenta observábamos cómo los edificios públicos tales como iglesias, ministerios o sedes, etc., fueron lugares de gran interés para desarrollar en ellos este tipo de interacción. Como habíamos estudiado, la universidad de La Plaza Cubierta de Caracas, el Complejo de Pampulha, o el Ministerio de Educación y Salud, donde se integran de forma subordinada varias artes (por lo general pintura, escultura y artes aplicadas) en un soporte arquitectónico. En este tipo de interacción hay que clarificar si se trata de una interacción sincrónica, donde el edificio se concibe en primer lugar y presupone el marco de la obra artística que viene a posterior, o si edificio y obra se conciben al mismo tiempo de principio a fin. De otro modo, la relación se puede dar a la inversa, habiendo la necesidad de exponer una obra de arte y para ello deberse de construir o adaptar un lugar en el que poder integrarla. Sin embargo, si se establece una relación diacrónica, puede que sea el artista el que tenga que “instalar” su obra o acoplarla para poder integrarla en dicho soporte arquitectónica, o puede que el soporte arquitectónico deba rehabilitarse o modificarse para albergar una obra concreta. Un proyecto interesante en esta línea se trata del proyecto de Tadao Ando para la Bolsa de Comercio de París para albergar la colección Pinault (2020). Un proyecto que le fue encargado a Tadao Ando, quién sabe integrar de manera brillante las formas preexistentes con la nueva arquitectura y las obras que allí se exponen.

La segunda relación categorica que se ha constatado entre la INTEGRACIÓN y CONTAMINACIÓN se ha concebido como **INTERACCIÓN DIFUSA**. En este punto la categoría de contaminación es la vía para llegar a la integración tangible del arte en la arquitectura. El proceso de contaminación de los medios y recursos artísticos, se traduce de manera arquitectónica como la composición armoniosa del complejo, el tratamiento plástico de sus envolventes o revestimientos, así como su forma aparente y comunicativa.

Por último, las manifestaciones entre las categorías de CONTAMINACIÓN Y COLABORACIÓN plantean lo que se ha concebido como **INTERACCIÓN CONCEPTUAL**. Esto resalta el hecho de que, a menudo y cuando se da una colaboración artista-arquitecto repetida en el tiempo, es más que probable que ambos integrantes se vean influenciados por ciertas cuestiones del pensamiento del otro. Como se estudiará más en adelante, uno

de los grandes ejemplos es el caso de la influencia del pintor Rémy Zaugg en cuestiones sobre la percepción de la obra de arte en el espacio expositivo, con el que los arquitectos Herzog et de Meuron han colaborado repetidamente y que ha determinado de una manera directa la forma de proyectar ciertos espacios. Cabe destacar que las relaciones no sólo pueden darse dos a dos, si no establecerse de forma simultánea, donde por ejemplo la colaboración lleva a una contaminación y de ella a una integración.

Una vez estudiados los aspectos que atañen a las categorías primarias de análisis y sus respectivos parámetros, así como el hecho de que existan relaciones inter-categoriales en su obra, se descubren por tanto una serie de manifestaciones teóricas y proyectuales que responden a nuestro primer esquema de análisis y que nos dan un idea de cuáles son las categorías que el autor ha procesado en mayor medida. Es en este punto cuando, de todas las manifestaciones relevantes, se escoge un proyecto específico a analizar, que sea paradigmático en sí mismo por cómo responde a las categorías primarias y del que nos interese estudiar con más profundidad cuáles son los parámetro artístico arquitectónicos que lo definen.

### 3.3 Parámetros y subparámetros artístico-arquitectónicos

Una vez que tenemos escogido el **proyecto** específico, deberemos de analizar tres cuestiones externas pero determinantes a la hora de analizar con profundidad un proyecto de arquitectura:

- La **cultura arquitectónica** del arquitecto: aspectos que intervienen en las decisiones proyectuales, que han impulsado al arquitecto a concebir el proyecto de tal manera. La motivación personal nos habla en gran medida con qué intenciones está realizado proyecto.
- El **programa**: Entender y estudiar si dicho proyecto sigue unas pautas rígidas ajustadas a un programa determinado o si, sin embargo, se trata de un proyecto experimental, donde el arquitecto puede utilizar la oportunidad para arriesgar, ensayar y probar otro tipo de relaciones arquitectónicas.
- El **emplazamiento** o contexto del proyecto en su implantación y relación con el la ciudad, paisaje y territorio, el cual nos da información sobre la forma en la que el proyecto cohabita con el soporte.

Una vez delimitado el proyecto mediante el estudio de estas tres cuestiones, por último habrá que estudiarlo desde el análisis aplicado de los parámetros y subparámetros determinados en esta investigación como pará-



metros comunes al campo de las artes y la arquitectura. Estos parámetros principales comunes son la **forma**, **técnica**, **espacio** y **símbolo**, y se muestran comunes a todas las artes, bien sean de carácter plástico y visual o musical o literario, manifestándose en cada una de manera diferente. Los parámetros formales se subdividen en una serie de subparámetros:

FORMA

- **Estructura formal:** Patrones geométricos reconocibles que atañen a la construcción de la imagen del proyecto. Mediante el principio de asimilación vamos distinguiendo los diferentes elementos formales que lo componen.
- **Luz/Sombra:** La dimensión lumínica se puede estudiar como 1) Parámetro proyectual y conceptual o simbólico; que cumple con la función de comunicar figuradamente, 2) Físico; la luz y sombra como un material plástico capaz de modificar el espacio, y 3) Funcional o eficiente; que cumple con la función de iluminar para ver.
- **Color:** Se trata de un parámetro utilizado de manera 1) Formal y conceptual o simbólico; que atañe a construcción histórica y comunicativa del color, 2) Psíquico; que atañe a la expresión del color cuando se presenta integrado en un soporte arquitectónico, y 3) Sensible y óptico; relacionado con su capacidad háptica y la impresión que genera en el espectador.
- **Textura:** Cualidades organolépticas del material en sí mismo o que a veces se consiguen con una técnica precisa en el tratamiento de envoltentes. Luz, color y textura son tres parámetros que relacionan por excelencia las artes plásticas, en este caso mayoritariamente arquitectura, pintura y escultura.

ESPACIO

- **Estructura espacial:** Relaciones espaciales: interior/exterior, abierto/cerrado, pleno/vacío, continente/contenido, continuo/discontinuo.
- **Ritmo:** El estudio de patrones formales reconocibles de repetición en la organización espacial. El ritmo relaciona en gran medida la arquitectura con la música o la poesía, ya que es un recurso que se puede conseguir de forma material o inmaterial.
- **Volumen:** Parámetro arquitectónico por excelencia que supone la comprensión de la relación entre forma y espacio en tres dimensiones: longitud, anchura y profundidad. En el análisis del volumen podemos diferenciar otros elementos del diseño como punto, línea y plano en el espacio

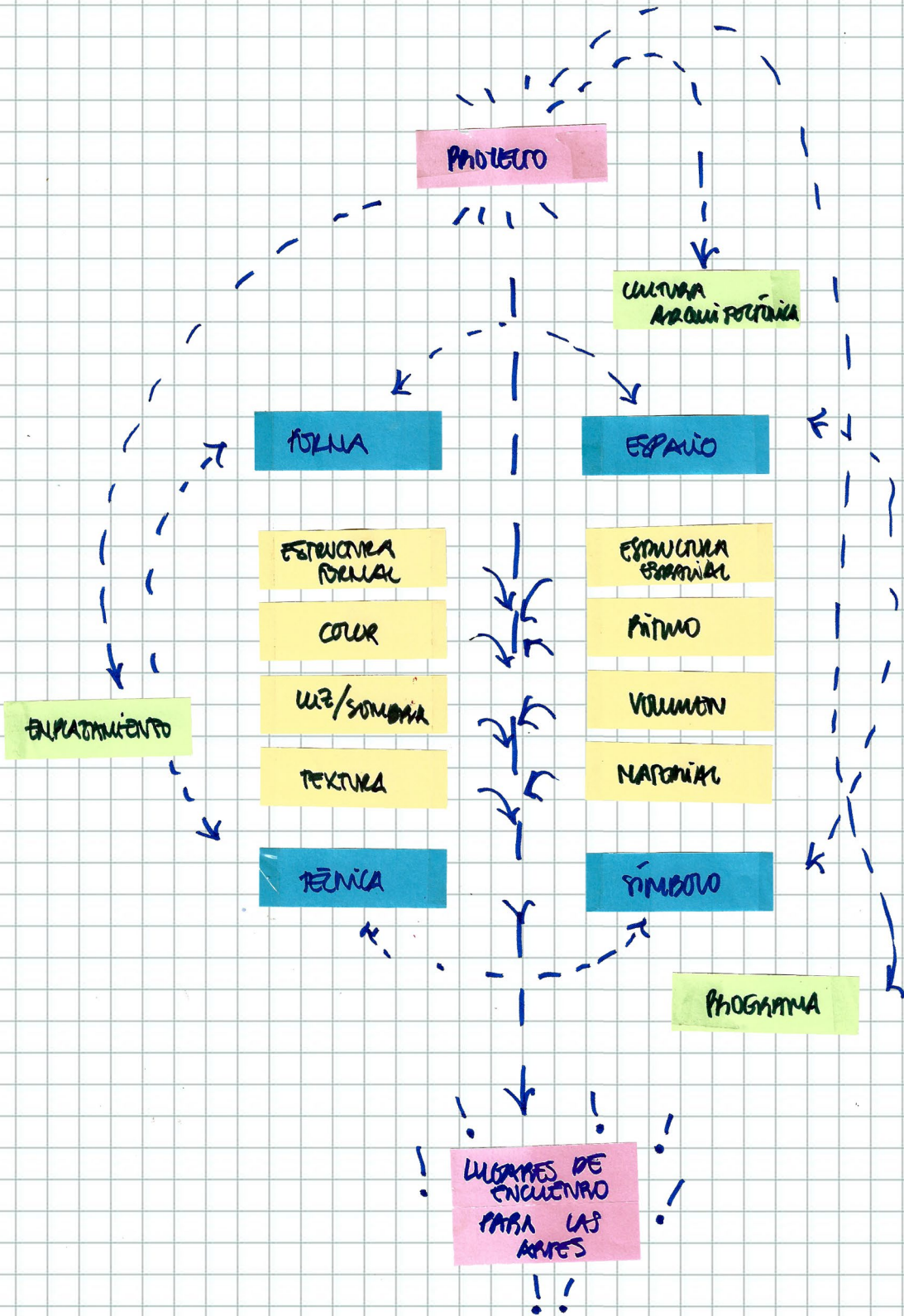


Fig.71: Croquis del esbozo de una metodología aplicada 2. Fuente: Elaboración propia

TÉCNICA

- **Uso de los materiales:** Los cuales se pueden analizar desde el estudio del tratamiento del continente del edificio, 1) Tratando al material como recurso conceptual, el cual sea capaz de comunicar una imagen o una idea, y 2) Tratando el material como un recurso fenomenológico, el cual hace sentir mediante la apreciación de sus propiedades organolépticas.
- **Recursos de representación:** Recursos plásticos o pictóricos como la serigrafía, el collage o el décollage, grabado, etc., se materializan en los revestimientos o elementos decorativos del edificio, mediante los parámetros formales

**SÍMBOLO:** Por último, la arquitectura y el resto de las artes llevan implícita una **función estética**, comunicativa o expresiva de valores, símbolos o emociones. Mediante los parámetros expuestos con anterioridad se identifican obras que son capaces de comunicar por sí mismas a través de la iconografía, el símbolo o la alegoría.

El estudio de la combinación de las tres categorías principales, las relaciones categóricas y el sistema de parámetros y subparámetros hace posible la apreciación de lo que se ha querido denotar como *lugares de encuentro para las artes*. Se trata de una serie de espacios conformados, imágenes o conceptos identificados en el proyecto estudiado, que relacionan *per se* la arquitectura con las demás artes, ya que con esa intención ha diseñado esta metodología. Estos *lugares de encuentro* se tratarán de ilustrar y documentar tratando de tener en cuenta la posible experiencia espacial -apreciación del espacio, tiempo, movimiento- del usuario en el proyecto, así como la percepción o apreciación personal de la emoción que genera esa experiencia en el usuario.

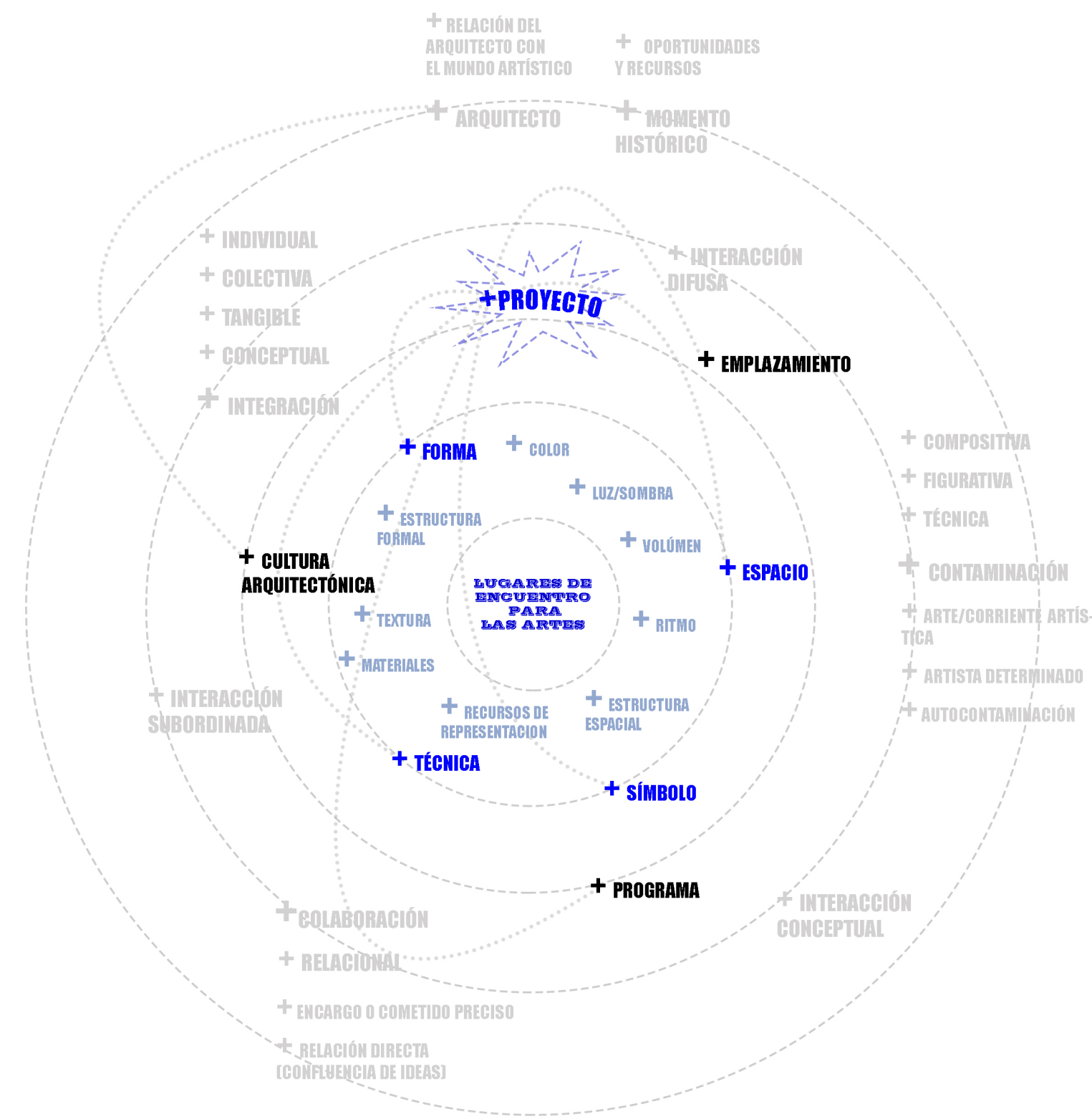
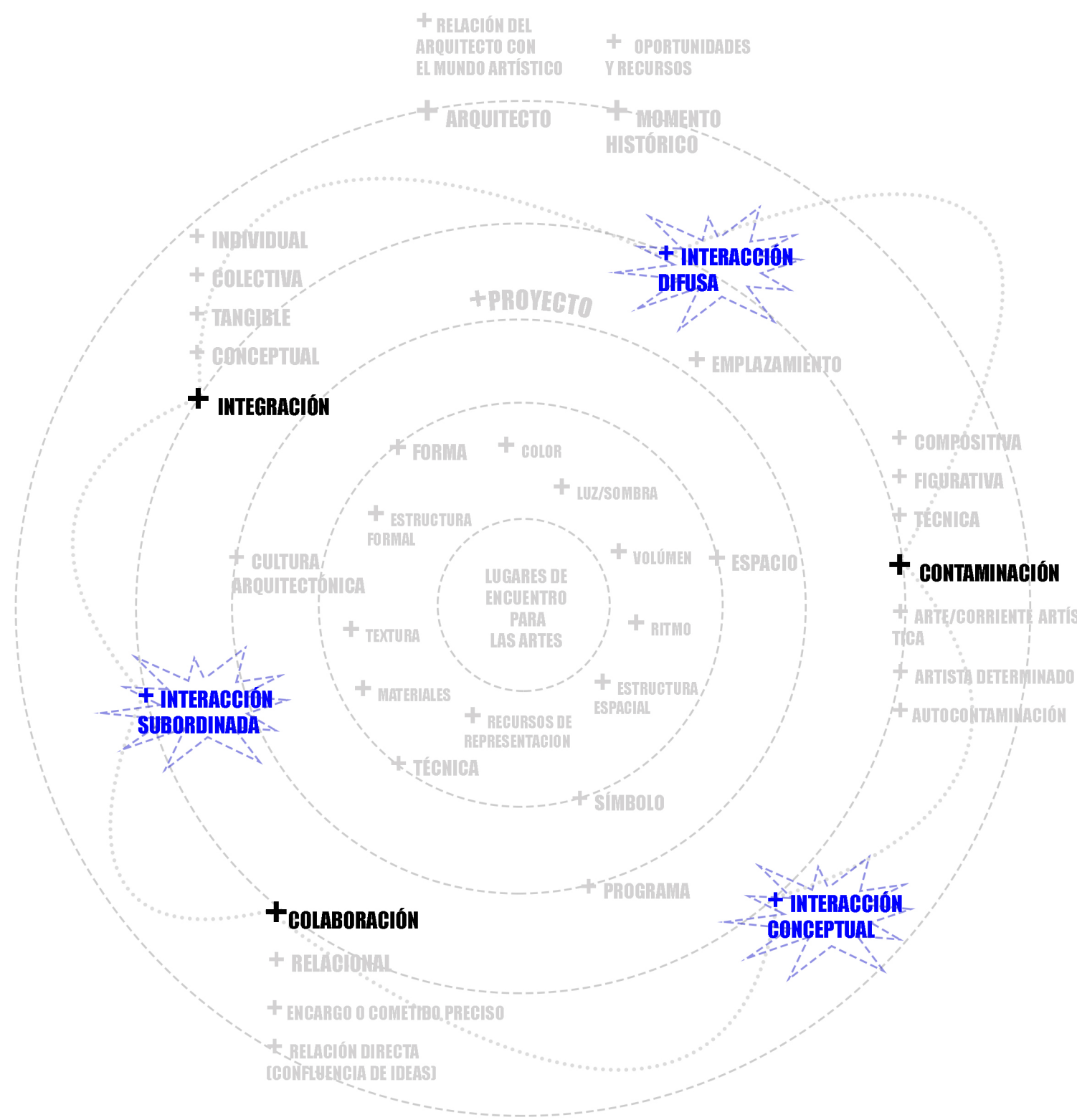
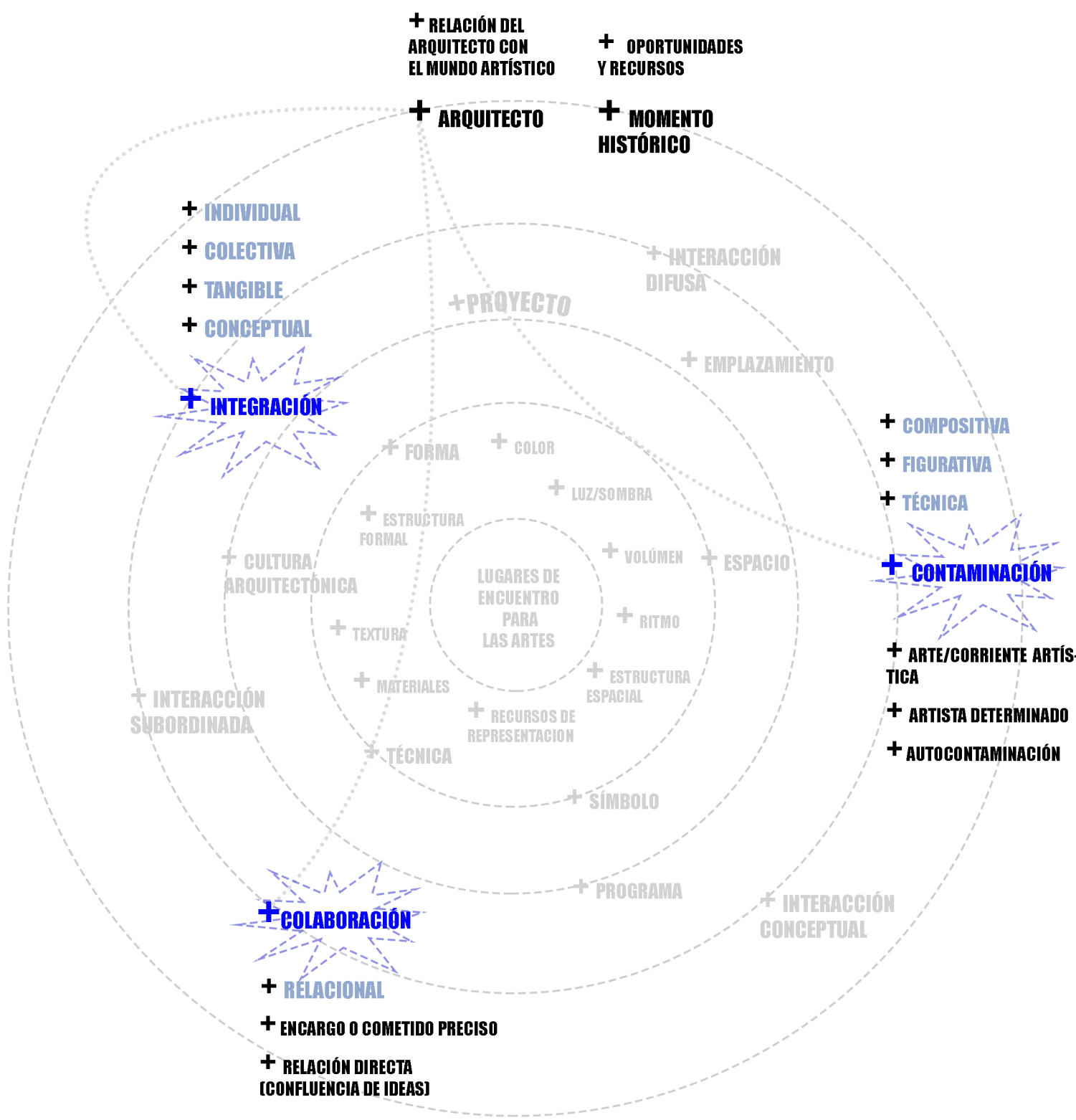
A modo de resumen general el esbozo metodológico finalmente propuesto se divide en tres partes:

- **Fase 1:** Analizar qué medida las categorías de integración, contaminación y colaboración se manifiestan en la obra de un arquitecto determinado. Esto nos da información sobre su método proyectual a nivel teórico (si existe información) y a nivel empírico, dándonos información sobre si existe influencia de otras artes en su trayectoria, o de si ha tratado de colaborar con otras artes y artistas en sus proyectos.
- **Fase 2:** En segunda instancia, se deberán de estudiar las posibles relaciones categóricas que se establezcan en la obra del arquitecto, documentándolas teóricamente.

- **Fase 3:** En tercer lugar, y para el proyecto definitivo elegido, se tratarán analizar los parámetros y subparámetros que se han detectado como comunes al campo de las artes, para estudiar de qué manera el proyecto ilustra sus *lugares de encuentro para las artes*.

Todas las cuestiones que se ven reflejadas en este esbozo metodológico son el prólogo del análisis aplicado que vamos a desarrollar a continuación en el siguiente capítulo. Se elegirán y justificarán tres casos de estudio, de los cuales se realizará un análisis documental y gráfico, basándonos en los puntos desarrollados de este esbozo metodológico.

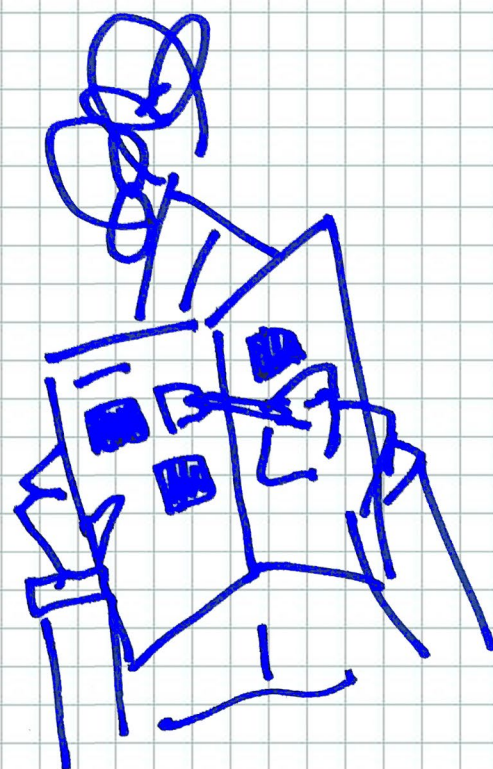




**FASE 1.**  
Sobre los aspectos de integración, contaminación y colaboración  
Estudio teórico sobre el método proyectual del autor

**FASE 2.**  
Estudio de las interacciones categóricas  
Documentación teórica sobre el objeto de estudio

**FASE 3.**  
Estudio de los parámetros y subparámetros  
Documentación documental, gráfica y analítica sobre los parámetros analizados en el proyecto elegido



## *Capítulo IV* *Casos de estudio*

*Aplicación metodológica*



## 4.0 Justificación de los casos

Según todo lo estudiado con anterioridad, se ha podido constatar lo interesante de entender las relaciones artístico-arquitectónicas desde la yuxtaposición de las tres categorías anunciadas. El esbozo de análisis, por lo tanto, nos sirve de base para poder abordar de una manera genérica cuáles son las posibles relaciones artísticas de un proyecto arquitectónico.

Como hemos podido comprobar durante la investigación, los cambios que vivió el arte en el siglo XX, así como los experimentados por parte de la cultura arquitectónica dieron un giro radical con respecto a otras épocas anteriores y muestran esa reconciliación exponencial del arte con la arquitectura. Entre los principales motivos:

1. Las nuevas interacciones del arte con el espacio arquitectónico desdibujan los límites entre arte y arquitectura, entendiendo por nuevos límites el marco físico y espacial de la obra artística.
2. El carácter experimental, normalmente limitado al arte, ahora también lo encontramos en numerosos proyectos arquitectónicos, donde hay un factor de investigación y experimentación por incluir o imitar comportamientos artísticos.
3. La parición del término instalación y la reivindicación del artista como intelectual hizo que el arte ya no fuera tanto fabricado, si no en mayor grado proyectado, diseñado, construido o montado, lo que lo acerca claramente a la arquitectura. Esto convierte al museo contemporáneo en un lugar privilegiado de encuentro para las artes.
4. Aumento de escala por parte de la obra artística difumina los límites entre obras de gran formato y la arquitectura. Esto llevado al espacio urbano, ciudad y paisaje, hace que aparezcan nuevas relaciones entre espectador y obra.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, se han elegido tres proyectos en los que el arte con mayúsculas es objeto de proyecto. Los espacios estudiados no se consideran meros escenarios expositivos, sino que conllevan proceso de comprensión de todas las dimensiones artísticas arquitectónicas, convirtiéndose en lugares de gran interés de estudio. Ya que en el marco teórico ha primado el estudio de proyectos que van desde mitad del siglo XIX y toda la modernidad se han elegido, por tanto, tres arquitectos de la segunda mitad del siglo XX, los cuales intuimos que se han visto influenciados por ciertos moviemintos artísticos y neovanguardias. Después de una

amplia revisión bibliográfica sobre aquellos posibles autores con dicho criterio establecido, este planteamiento conduce a una selección de tres autores: Herzog et de Meuron, Tadao Ando y Daniel Libeskind. Centrándose en las propuestas de cada autor, se hace una segunda revisión de su obra de manera general para identificar si existe un verdadero componente artístico y si este se ha plasmado a posteriori de una manera tangible mediante su arquitectura. Se seleccionan, por tanto, tres proyectos que se insertan en los puntos de interés de este trabajo y que abren nuevas vías de investigación mediante el método de análisis propuesto.

Jacques Herzog (Basilea, 1950) y Pierre de Meuron (Basilea, 1950) son dos arquitectos de máximo interés ya que su relación con las artes ha sido muy estrecha. Su trato cercano con artistas y las numerosas colaboraciones que han realizado, hacen de su obra la viva imagen de las trasposiciones del arte en arquitectura. En concreto el Estudio para el pintor **Rémy Zaugg (Mulhouse, 1995-1996)**, artista y amigo junto con el que han trabajado en numerosas ocasiones, les sirvió como escenario de experimentación colaborativa sobre la construcción del espacio expositivo en relación con la obra y el espectador.

Tadao Ando (Osaka, 1941) conocido por su calidad arquitectónica y su sensibilidad frente a la comprensión sagrada del espacio en relación con factores de la naturaleza, especialmente la cualidad e la luz como un recurso material y simbólico. La **Isla Naoshima** se ha convertido en un caso de estudio paradigmático de colaboración, donde arquitecto y diversos artistas han materializado debates muy interesantes sobre como albergar una obra en un espacio arquitectónico específico.

Por último, Daniel Libeskind (Polonia, 1946), se trata de un arquitecto que de igual manera ha estado muy en contacto con el mundo del arte, lo que se verá reflejado en sus conocimientos y capacidades musicales, pictóricas y literarias. **El Museo Judío de Berlín (Alemania, 2001)**, se muestra como un ejemplo claro de una arquitectura entendida como arte en sí misma, donde apreciaremos la integración del por medio de numerosas contaminaciones a nivel figurativo, compositivo y simbólico, que hacen de los espacios conformados verdaderos lugares de encuentro para las artes.



### *Caso 1.*

## *Herzog et de Meuron*

*Estudio para el artista Rémy Zaugg*

*(Mulhouse, Francia 1995-1996)*

**Fig.72:** Atelier para el pintor Rémy Zaugg (Mulhouse, Francia 1995-1996) | Tinta y acuarela  
Fuente: Elaboración propia





**Fig.73:** Jacques Herzog lamiendo una maqueta en su estudio.  
Fuente: Conferencia Luis Fernández-Galiano en Fundación Juan March, Madrid. 2011

#### 4.1.1 Herzog et deMeuron: Sobre los aspectos de integración, contaminación y colaboración en su obra.

En los años noventa, los debates críticos sobre la arquitectura habían discurrido sobre dos polos opuestos, Holanda y Suiza. Por un lado, el carácter experimental de la arquitectura holandesa y por otro lado la voluntad de alimentarse del arte en la arquitectura suiza, a veces sobria y minimalista, a la par que muy refinada en sus objetos. De esta segunda es de donde provienen Jacques Herzog y Pierre de Meuron, arquitectos que lejos de ser cosmopolitas, se criaron en Basilea donde crecieron arraigados a la sensibilidad y cultura suiza.

Como comienza citando Luis Fernández Galiano en la tercera conferencia del ciclo de arquitectos Contemporáneos de la fundación Juan March: “A Herzog y de Meuron hay que describirlos como arquitectos próximos al mundo del arte. El arte como algo que motiva su actividad y alimenta su arquitectura”<sup>168</sup>

<sup>168</sup> Jacques Herzog Y Pierre De Meuron. Youtube Vol. Fundación Juan March, 2015.



**Fig.74:** Ilustración “Un’ altra estate”, 1979. Aldo Rossi.  
Fuente: Fondazione Aldo Rossi para Arquitectura y Diseño



**Fig.75:** The Blue House, Oberwil, Switzerland, 1979-1980.  
Fuente: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/001-025/005-blue-house/image.html>

Lo que asiste a partir de los años ochenta es una arquitectura que empezó a destacar por una nueva actitud que buscaba las relaciones interdisciplinares tanto del arte como de otros ámbitos del conocimiento -tecnología, las ciencias naturales o la sociología-, con el objetivo de llegar a soluciones de diseño más novedosas y con una mejor adaptación al mundo contemporáneo. Según señala Angélica Morales: “Este hecho favoreció, por lo tanto, un renovado interés por los movimientos artísticos de su época y por integrar sus estrategias creativas en la arquitectura”<sup>169</sup> Del mismo modo, en una entrevista realizada a J.Herzog, este da su opinión con respecto a las relaciones entre arte y arquitectura: “Preferimos el arte a la arquitectura, y consiguientemente, los artistas a los arquitectos. [...] En estas últimas décadas (el arte) ha desarrollado estrategias más interesantes que las habidas en el campo de la arquitectura”<sup>170</sup>

Además del arraigo cultural debido al contexto en el que crecieron, estos arquitectos fueron desarrollando su pensamiento, siempre rodeados de artistas que en aquellas épocas estaban aportando su visión y cambiando

<sup>169</sup> FERNÁNDEZ MORALES, A. (2014), De concreto a conceptual: relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo [dissertation]. Universitat Politècnica de Catalunya, pág. 63

<sup>170</sup> Cita extraída de la tesis FERNÁNDEZ MORALES, A. (2014), De concreto a conceptual: relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo [dissertation]. Universitat Politècnica de Catalunya.





**Fig.76:** Serigrafía de la fachada de la biblioteca de Eberswalde, 1994-1999. Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002).



**Fig.77:** Serigrafiado del policarbonato alveolado de la fachada de la Nave y Almacén para Ricola-Europe SA, 1992-1993. Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002).

el paradigma cultural. Entre el 1970 y 1975 transcurrieron sus años de formación como arquitectos en la ETH (Escuela Politécnica) de Zúrich, donde tuvieron la oportunidad de tener como profesor al maestro Aldo Rossi, y quien les aportó una mirada complementaria a las dinámicas a las que estaban acostumbrados los de la escuela suiza de la época. Su relación con el artista Joseph Beuys<sup>171</sup>, con el él mantuvieron una estrecha relación, les haría aprender de la versatilidad y potencial de los materiales. Llegaron a colaborar durante el Carnaval de Basilea en la creación de los trajes que se utilizaron en el desfile y que luego se convertirían en parte de la obra de arte, Feuerstätte II<sup>172</sup>. Sin duda el interés por las capacidades que podía proporcionar la materia que les dio Beuys, se manifiesta en esta foto de Herzog, donde a modo caricaturesco y metafórico decide lamer una maqueta manifestando la búsqueda de relación más táctil y física con la arquitectura. Como explica Angélica Morales, en Beuys es evidente como exalta las propiedades físicas de los materiales como son el olor, la textura, la maleabilidad y el peso explorando la parte fenomenológica y sensorial que puede llegar a proporcionar el material. Sobre el artista, Herzog decía estas palabras:

“Beuys tenía un lado muy sensible, inteligente y radical [...] Aquel era un universo estético magnífico. Su taller olía a grasa, había allí bloques enormes de grasa, trozos de cuero por el suelo. Este contacto con Beuys fue tan importante en nuestra formación como las enseñanzas de la ETH”<sup>173</sup>

171 Joseph Beuys fue un artista, mayoritariamente situado en el género de arte conceptual. Perteneció al grupo fluxus y trabajó con varios medios y técnicas como escultura, performance, happening, vídeo e instalación.  
172 La primera obra del artista no tuvo buena acogida por el museo donde se iba a exponer. Dicha colaboración con Herzog et de Meuron revalorizó por completo la obra inicial de Beuys y se acabaría exponiendo en el museo de Arte Contemporáneo.  
173 Jean-François Chevrier. “Una conversacion con Jacques Herzog y Pierre de Meuron.” El croquis.152-153 (2010): 22-41. Web.



**Fig.78:** Cromatismos y transparencias en las oficinas comerciales para Ricola en Laufen, 1997-1999. Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002).



**Fig.79:** Fachada policromada de policarbonato para el Centro de Danza Laban. Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002).



**Fig.80:** Tratamiento de color del edificio Fórum, Barcelona, 2004. Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002).

En este interés por integrar las diferentes disciplinas artísticas en su obra, Jacques Herzog comenta: “... especialmente trabajar con artistas, nos da un sentido de los tiempos al margen del ámbito de la arquitectura”<sup>174</sup> La autora Lili Szab resalta la idea de lo importante que es para los arquitectos el trabajo con artistas, ya que destierren la idea de arquitecto-artista total como habíamos visto en ejemplos como Le Corbusier:

“Consideran (Herzog et de Meuron) como imposible la triple condición de arquitecto, pintor y escultor de Le Corbusier. Por ello concentran sus esfuerzos en la arquitectura y llaman a artistas con los que practican un verdadero diálogo. La colaboración entre ambos no provoca una trasposición directa de las formas esculturales del artista en el edificio, si no un discurso sobre el verdadero concepto del proyecto”<sup>175</sup>.

Si Beuys les había dado la materia, Rossi les dio las formas, formas de reflexión sobre la modernidad.<sup>176</sup> Una racionalidad enamorada de la arquitectura vernácula y de las formas tradicionales, formas que perviven en la memoria que tanto nos acercan a la pintura de Chirico y la corriente metafísica que alimenta su arquitectura. Metafísica y formas que se ven reflejadas en obras como la casa Azul (Fig.75) o la casa para el coleccionista, cuya cubierta a dos aguas que casi es una provocación. Reflexiones antropológicas sobre el habitar y sobre lo que la arquitectura es capaz de hacer.

174 FERNÁNDEZ MORALES, op.cit., (2014), pág  
175 Traducción propia en SZAB, L. (2016), Quand les artistes font de l'architecture. Differences conceptuelles, circonstancielles et ambiguïté, École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille, pág.47  
176 Véase la introducción de la conferencia de Luis Fernández Galiano: Jacques Herzog Y Pierre De Meuron. Youtube Vol. Fundación Juan March, 2015.



La cosmética forma parte del campo de la ornamentación de su arquitectura, pero esta va más allá, creandoe-  
fectos diferentes. De esta diferencia nacen las obras contemporáneas de HdM. La cosmética no se adhiere a la  
piel del edificio como un ornamento decorativo; su relación se basa en camuflarse en la piel. Sobrepasa la ma-  
terialidad, convirtiendo la piel del edificio en imagen y por lo tanto necesita de un cuerpo o forma que no sea  
capaz de generar emoción por sí solo. El poder desestabilizador de su efecto cosmético reside en el trabajo con  
los registros de la materialidad arquitectónica. HdM alcanzan una desmaterialización arquitectónica mediante  
la propia desmaterialización material y no de la forma<sup>177</sup>. Este el caso del tres proyectos donde los procesos  
proyectuales de los arquitectos quedan contaminados por recursos pictóricos como las serigrafías, el dibujo, la  
fotografía o el uso del color, haciendo que su arquitectura adquiera esa dimensión plástica trasmitiendo histo-  
rias y jugando con la percepción del espectador.

Es el caso de la Biblioteca de la Escuela Técnica de Eberswalde, Alemania (1994-1999) se trata de un proyecto  
fruto de la colaboración de los arquitectos con el fotógrafo Thomas Ruff. Esta arquitectura neutra en forma de  
caja, sirve como un soporte para un complejo programa iconográfico, donde una sucesión de paneles de dis-  
tintos materiales son el lienzo de una serie de serigrafías (Fig.76) extraídas de un diario de recortes de prensa  
que envuelven al edificio y lo dotan de un simbolismo excepcional, apelando a la memoria colectiva y dándole  
un valor no sólo artista arquitectónico si no sentimental y cultural.<sup>178</sup> Del mismo modo, una gran oportunidad  
de desarrollar la cuestión del ornamento como revestimiento, será en el complejo de edificios para Ricola. En  
primer lugar y siguiendo con la técnica del serigrafiado, encontramos el ejemplo de la Nave y Almacén para  
Ricola-Europe SA (1992-1993) (Fig.77) en Mulhouse-Brunnstalt, Francia, donde el policarbonato alveolado va  
a ser el elemento que caracterice el proyecto. Tanto las fachadas longitudinales, como el muro de separación  
interna y el soffito de las marquesinas se revisten de este material ligero y translúcido que adquiere una nueva  
dimensión al presentarse impreso repetidamente con una fotografía de Karl Blossfeldt<sup>179</sup>. El motivo vegetal con-  
fiere al cerramiento una cualidad textil y, dependiendo de cómo incida la luz el dibujo de la superficie, puede  
llegar a ser invisible. Este uso que hace de los motivos impregnados en las fachadas la dota de una dimensión  
textil, como si de un tapiz se tratara o como si la arquitectura estuviera tatuada y su piel pudiera contar historias.

177 Véase J. KIPNIS. “La astucia de la cosmética.” El croquis (1997)Web.

178 Herzog et de Meuron (1978-2002), AV, pág. 84

179 Karl Blossfeldt (13 de junio de 1865 - 9 de diciembre de 1932) fue un fotógrafo alemán conocido por sus fotografías de formas vegetales y miembro de la llamada Nueva objetividad (Neue Sachlichkeit)

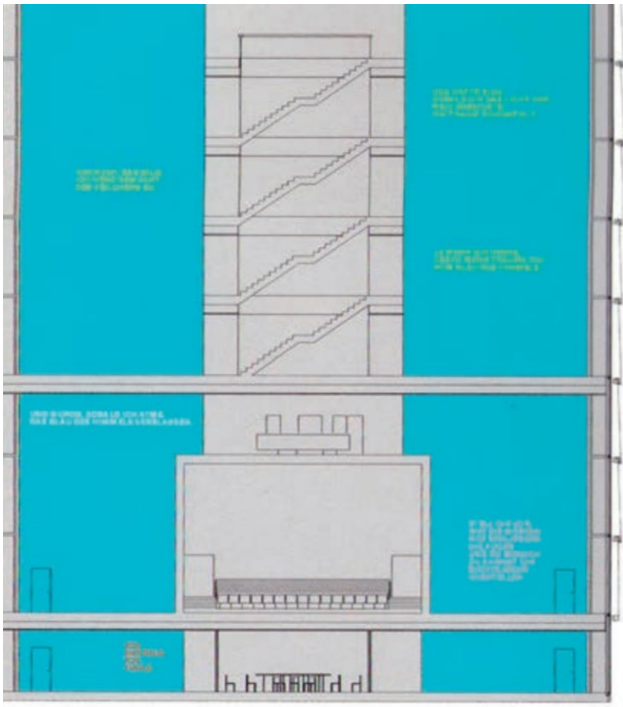


Fig.81: Herzog & de Meuron, Edificio Roche, Basilea 2000. Sec-  
ción del edificio con el diseño mural de Rémy Zaugg. Fuente:  
Herzog, J. y De Meuron, 2002. El Croquis, núms. 109-110



Fig.82: Fragmento de la intervención de Zaugg, vista inter-  
rior. Fuente: Arquitectura y color: Intervenciones artísticas.  
Tres casos suizos

Siguiendo con el complejo para Ricola los arquitectos van a aprovechar a investigar y experimentar con otras  
técnicas como lo es el color. En las últimas décadas, este papel del color se ha extendido al campo de la arquitec-  
tura para singularizar la imagen exterior de sus edificios o utilizar su poder háptico para transmitir emociones.  
Existen varios antecedentes en el contexto artístico suizo y europeo del siglo xx, cuya contaminación proviene  
de la Bauhaus, donde el color tuvo un peso importante en la propuesta docente de algunos profesores de la es-  
cuela alemana, como Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Paul Klee y Wassily Kandinsky. Como  
explica Ángela Fernández: “Su enseñanza del color se apoyaba en las ideas generales de la Bauhaus: la conju-  
gación equilibrada de teoría y práctica, la experimentación constante y la síntesis de las diferentes disciplinas  
artísticas”<sup>180</sup> Del mismo modo expone:

“Helmut Federle, Adrian Schiess y Rémy Zaugg, a pesar de pertenecer a una misma escena artística, sus puntos de  
vista a la hora de trabajar con el color son diferentes. Se asocian a ellos las ideas del teórico suizo del color Johan-  
nes Itten, que establece también tres posibles puntos de vista para abordar el problema estético de los colores: el  
intelectual y simbólico (construcción del color), el psíquico (expresión del color) y el sensible y óptico (impresión  
del color)”<sup>181</sup>.

180 Á FERNÁNDEZ MORALES. “Arquitectura y color: intervenciones artísticas. Tres casos suizos.” Bellas Artes.12 (2014): 151-  
76, pág. 152

181 FERNÁNDEZ MORALES, op.cit., (2014), pág 151

Esta vez en Laufen, los arquitectos van a proyectar las oficinas comerciales para Ricola (1997-1999). Como si de un pabellón en medio de un jardín se tratara, las oficinas se instalan en una arquitectura que reacciona frente a los incidentes del entorno y donde la vegetación se incorpora como un elemento más dentro del proyecto (Fig.78). Gracias a la colaboración con los artistas Rosemarie Trockel y Adrian Schiess, arquitectos y artistas consiguen hacer que la relación interior-exterior adquiera un nuevo matiz. Es mediante el diseño de los visillos que cubren los muros cortina, lo que permiten variar el color, la luz y el grado de transparencia de todo el perímetro, permitiendo un juego de veladuras y transparencias y ofreciendo imágenes cambiantes, en un edificio donde la luz natural se filtra y dota a la arquitectura de una nueva sensibilidad y dimensión ornamental.<sup>182</sup>

Del mismo modo, la importancia que se le ha otorgado al color en la obra de los artistas se ve reflejada en el Centro de Danza Laban, donde de nuevo se vuelve a establecer una colaboración entre los arquitectos y el artista Michael-Craig Martin<sup>183</sup>, un artista gran admirado por su continua experimentación cromática, quien consigue pintar las fachadas haciendo que los colores marquen el ritmo y faciliten la orientación tanto en el interior como en el exterior. Estas fachadas están compuestas de una doble piel de policarbonato y vidrio, que protege de la radiación solar y que pintado al interior permite ser el lienzo de esta experimentación cromática (Fig.79). Efectos de transparencias, veladuras lumínicas que hacen que edificio, arte y escala humana se fundan, sirviendo esta fachada de telas para un espectáculo de sombras chinescas. Un sugerente telón de tul donde se entremezclan los materiales con lo etéreo, las luces y sombras y veladuras transparencias.

Como venimos observando, la producción del estudio suizo se ha vinculado desde sus comienzos a la constante colaboración con artistas plásticos como Beuys o Donald Judd. Entre la destacada producción expositiva de las primeras obras, se observa una clara influencia o contaminación que proviene del minimalismo de Judd, por un lado, como de las preocupaciones sobre el estudio de la fenomenología de la percepción de Rémy Zaugg por otro.<sup>184</sup> En este caso, no sólo se establece una relación puramente profesional, si no que el nivel de complicidad entre ambos superó las barreras e hizo de sus obras un legado que les influyó de manera recíproca tanto de forma intelectual como espiritual. En una entrevista titulada Ornamento, estructura y espacio (2006) Jacques Herzog responde esto en relación con el pintor:

182 Véase Herzog et de Meuron (1978-2002), AV

183 Michael Craig-Martin es un artista conceptual y pintor irlandés. Conocido por formar parte del grupo Young British Artists, y por su famosa obra An Oak Tree (1973).

184 LAYUNO ROSAS, op.cit., (2013), pág.24

“Él [Rémy Zaugg] ha sido, sobre todo en los comienzos, muy importante en la evolución de nuestro pensamiento sobre la ciudad, la arquitectura y la pintura, así como sobre la percepción – una obsesión que compartíamos y el mundo en general”<sup>185</sup>.

Siguiendo con el color, Remmy Zaugg ayudó a los arquitectos a utilizar el color desde un método racional. Él se identificó y basó sus experimentos en los estudios empíricos sobre el color de Johannes Itten, profesor de la Bauhaus y Albers, y cómo este afecta a la propia percepción de la obra artística en el espacio. El artista busca el poder de comunicación del color, así como de transformación de la percepción dependiendo de su uso y lo hace de una manera extremadamente racional, justificando cada una de las elecciones que realiza al integrar el color en su obra. Además, los colores interpelan directamente a la memoria y al simbolismo. Entre el año 1998 y el 2000, artista y arquitectos colaboraron en el proyecto del edificio para la empresa Roche, en Basilea, interviniendo cromáticamente en los interiores (Figs.81 y 82). De esta colaboración nació el libro *Genesis of the work, diary* (1998-2000). La parte más importante del trabajo fue un gran muro de treinta metros de altura que pintó de azul, para la elección del color, el método de trabajo de Zaugg fue en esencia racional: su elección cromática se basó en principios objetivos de percepción sensorial del color.<sup>186</sup> Por ello, apoya su *modus operandi* con un discurso argumental. «¿Por qué azul?», pregunta retóricamente, y argumenta: “En la cultura occidental, el azul es el color se refiere al intelecto, a la razón a la racionalidad, el azul es adecuado para cuando se lleva a cabo una investigación científica”<sup>187</sup> En el edificio Roche Zaugg renuncia a su modo de colaboración habitual, donde sus pinturas eran totalmente autónomas y ajenas al espacio donde se exhibirían. En este caso la arquitectura pasa a tener un papel decisivo, pues dicta a la pintura como esta debe de ser. Del mismo modo que la pintura cambia la imagen de la pared. Pintura y arquitectura se vuelven una unidad.

Pero el artista no sólo se planteó cuestiones acerca del color directamente en relación con la arquitectura si no del color por sí mismo. En su famosa obra *Quand fondra la neige, où ira le blanc* (2002-2003), la cual que abre muchas reflexiones interesantes sobre la negación de la existencia del color en sí mismo, si no es por medio del lenguaje y la experiencia. El color ocupa un papel imprescindible en su trabajo, ya que sus lienzos se componen de colores planos muy saturados, entre los que se establece una relación fondo-figura. Como teórico, Zaugg publicó varios libros en los que se centró en el tema de la percepción de la obra de arte, y en su variabilidad en

185 Traducción de la entrevista Ornament, Structure, Space. A conversation with Jacques Herzog Basel, Winter 2006, extraído de la página oficial de Herzog et de Meuron

186 Á FERNÁNDEZ MORALES. “Arquitectura y color: intervenciones artísticas. Tres casos suizos.” *Bellas Artes*.12 (2014): 151-76

187 FERNÁNDEZ MORALES p.159



función de las características del espacio que las alberga, como sus dimensiones o sus condiciones lumínicas.<sup>188</sup>

A menudo, se le ha escuchado a Herzog decir que la arquitectura es un instrumento de percepción, lo cual no nos sorprende una vez entendido el interés sobre este campo de investigación común que que exploran artista y arquitectos. Cuestiones sobre la dimensión material de la obra de arte y el espacio donde habita, el diálogo de posesión recíproca entre espectador y obra o el lenguaje y sus posibles descripciones a través de la percepción, son algunos de los campos de análisis sobre los que debatirán ambos en esta especial obra de colaboración.

4.1.2 Estudio para el pintor Rémy Zaugg (Mulhouse, 1995-1996)

Esta obra tan paradigmática, construida en la primera mitad de la vida profesional de los arquitectos se muestra como el resultado de la simbiosis colaborativa interdisciplinar, que hacía de los arquitectos y el pintor su *modus operandi*. Lo importante de esta colaboración ha sido el diálogo que se ha establecido entre artista y arquitectos para poder llevar a la práctica los conceptos teóricos que en este caso Rémy Zaugg estudiaba con relación a la percepción de una obra en el espacio expositivo. Teniendo en cuenta que el encargo del proyecto iba a ser el propio estudio del pintor, sirvió como lugar de experimentación para el artista y arquitectos.

En 1995 se publicó el libro *Le Musée des Beaux-Arts auquel je rêve ou l'espace de l'art et de l'homme*<sup>189</sup>, basado en una condensación del pensamiento de Rémy Zaugg en torno a las concepciones fenomenológicas y psicólogos del espacio que fue desarrollando desde los años cincuenta. En él, describe el museo ideal por excelencia según su criterio en base a una serie de elementos críticos a tener en cuenta para conformar el lugar idílico para que habite el arte y el hombre. Estos conceptos o elementos, que a su vez forma parte del campo arquitectónico, van a aparecer reflejados en el caso del estudio en Mulhouse, lo que convierte al atelier en una obra muy paradigmática, ya que sirvió de campo de investigación teórica y formal tanto para el artista como para los arquitectos. La obra del artista Rémy Zaugg en colaboración con los arquitectos HYM reflexiona sobre la condición del cubo blanco, desde la definición del espacio cúbico minimalista de los arquitectos suizos. Según explica Ángeles Layuno:

188 Á FERNÁNDEZ MORALES. "Arquitectura y color: intervenciones artísticas. Tres casos suizos." Bellas Artes.12 (2014): 151-76. Web. Pág. 168

189 Ha sido el texto más influyente del artista suizo, en el que expone las ideas fundamentales sobre como se debería constituir un museo museístico en tanto que herramienta que permita el encuentro entre el espectador y la obra en un espacio dado

“La crítica más intensa al cubo blanco que se produjo en los años setenta en el inicio de la revisión de muchos paradigmas expositivos de la modernidad, reflejado en los ensayos de Brian O’Doherty, considera que el muro blanco de la galería no deja de ser impuro, el estar el servicio del comercio, la estética, el interés, constituyendo un gueto, un lugar de supervivencia, desprovisto de ubicación”<sup>190</sup>

En un pequeño solar de Basilea, rodeado de árboles se va a proponer una de las obras quizá más metafísicas y que encierra un gran desarrollo de pensamiento a través de una colaboración de los arquitectos son su gran amigo y artista Rémy Zaugg. Si bien puntualizábamos anteriormente que las colaboraciones entre ambos habían sido muy fructíferas a lo largo de sus vidas, esta es una de las más espaciales, ya que se trata el propio estudio del artista y ha servido como lugar de experimentación teórica. En este caso el interés teórico del artista residía también en la materialidad -tangible y no tangible- de la arquitectura que pudiera componer su futuro estudio, en sus cimientos, sus aperturas de luz, incluso en el tratamiento de jardín.

Du lieu clos. Tratamiento del jardín

En el documental del cineasta Claude Stadelmann *Vice/versa* (1995), el cual se grabó en los últimos años de vida del artista, nos muestra como el exterior del recinto que envuelve al estudio encierra una gran poesía. Fue Zaugg quien ejecutó con sus propias manos el tratamiento vegetal del jardín, el cual quedaba alejado del tratamiento francés, plantó cada árbol -un total de cerca de 82- con la ayuda de amigos y colaboradores creando un cementerio de especies fuera de lo común, las cuales no seguían ningún tipo de jerarquía pero que dan el aspecto de un bosque encantado. Jacques Herzog en el documental lo describía así: “Es un trabajo escultórico. [...] Esta cosa a la vez rígida pero surrealista, me hace pensar que este lugar es increíble.”

Du mur

Sobre el muro el pintor apunta:

“El muro es el elemento vertical que delimita y termina de conformar el espacio arquitectónico, así como permite establecer la distinción entre interior y exterior. El hombre posa su mirada frontal en las paredes que responden a su posición y que deben de ser opacas. Los muros deben de imponerse en el espacio y de la misma forma que para el suelo, no hay ninguna inclinación que esté admitida, deben de ser ciegos, blancos y sin marcas de construcción ya que todo detalle que interfiera puede ser perjudicial para la percepción de la obra”<sup>191</sup>

Zaugg plantea el uso de la pared del edificio como soporte de lienzos autónomos: un modo clásico y habitual del arte de alojarse en la arquitectura. Según Zaugg, de este modo se establece una relación de dominación: la obra

190 LAYUNO ROSAS, M.Á., 2015. *Concepto y representación espacial en la arquitectura*. EGA, pp. 156-167, pág. 22

191 Traducción propia en PETERLINI, op.cit., (2016), pág. 79



**Fig.83:** Perspectiva interior de las salas expositivas de la Tate Modern, Londres, Reino Unido, 1994-2000  
Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002)

de arte domina a la arquitectura, esta se pone al servicio de algo ajeno a ella. Como apunta Ángeles Layuno: “El muro existe para no ser visto y desaparece en un servilísimo anónimo de no-existencia”<sup>192</sup> Sobre el blanco de los muros, Rémy apunta que el blanco desnuda y expone el lugar arquitectónico uniendo al receptor y a la obra. Las paredes deben de ser de un color mate, evitando todo reflejo que provoque una visión ficticia, la obra es ya un artificio que debe tener toda la atención. Zaugg concede gran importancia al espacio entre las cosas, a los bordes o márgenes, pero también a la presencia, a la cosicidad de los objetos a través de la experiencia, como reflejas sus pinturas objetuales monocromas, cuyos textos tienen que ver con su interés por la acción perceptiva, y su opuesto, estar ciego.”<sup>193</sup> Un ejemplo en donde se plasman estos conceptos de Zaugg se aprecia en la Colección Goetz, Múnich (1989-1992). El espacio de exposición de las obras es abstracto e introspectivo y no guarda relación alguna con el exterior. Las paredes están revocadas de yeso sin pintar para retener la luz que se filtra por el cristal translúcido.<sup>194</sup>

192 ZAUGG, R. (2001). Genesis of the work, diary, 1998-2000 en FERNÁNDEZ MORALES, op.cit., (2014), pág.160

193 LAYUNO ROSAS, op.cit., (2013), pág.27

194 Herzog et de Meuron (1978-2002), AV, pág. 68



**Fig.84:** Misma morfología de ventana en el Atelier para el pintor Rémy Zaugg (Mulhouse, Francia 1995-1996).  
Fuente: L'architecture de la perception face à la critique artiste muséale

En el caso para el estudio y a diferencia de los dos ejemplos anteriores el volumen se abre hacia la naturaleza dejando que esta invada perceptiblemente el interior del espacio. Mediante unos ventanales que van desde el techo hasta el suelo se colocan unas puertas abatibles que permiten abrir el interior hacia el exterior y aprovechar el espacio cubierto por el voladizo lateral para trabajar al exterior o dejar secar las obras de arte. Además, en la piel exterior se colocan dos planchas metálicas que permiten esconder las ventanas haciendo que las fachadas se vuelvan completamente ciegas. Los muros permiten una relación interior exterior de los talleres con el jardín y aprovechan los porches laterales como una extensión del edificio donde poder trabajar al exterior.

#### Du sol

Sobre el suelo Rémy Zaugg apunta:

“El suelo es el fundamento de toda arquitectura y permite diferentes circulaciones en el espacio. Este debe ser fluido y sin interrupciones ya que todo elemento contrario afectaría al diálogo sensitivo del espectador con la obra. Ninguna rampa puede existir”<sup>195</sup>

195 Traducción propia en PETERLINI, op.cit., (2016), pág. 79



De este modo se plantea un suelo completamente llano en toda su superficie, desde el exterior hasta el interior del estudio, donde el usuario tiene siempre el mismo punto de vista de la realidad a una misma altura. Además, Rémy apunta: “La materialidad (del suelo) es igualmente importante, un suelo mate que expulse toda reflexión de la luz es la opción correcta”<sup>196</sup>. De esta manera se plantean tres tipos de suelo diferentes en todo el proyecto. Un suelo de grava para marcar la parte exterior del jardín, un suelo asfáltico que indica la circulación a las distintas edificaciones del proyecto, y por último un suelo de hormigón para el interior del estudio que se diferencie bien de las paredes para orientar al espectador y que no refleje la luz para que se de una correcta percepción de la obra.

De la lumière

Sobre la luz Rémy Zaugg apuntaba:

“El sujeto que percibe y las obras se deben de bañar en una misma luz que es homogénea hasta el punto de volverse invisible. Esta invisibilidad se produce cuando ningún rayo artificial ilumina las obras singulares, dejando al visitante a la sombra. La obra luminosa estará activa mientras el hombre está confinado en un papel pasivo. El lugar de la obra y del hombre prohíbe la jerarquía entre los dos, no es sólo un espacio expositivo, los cuerpos y los objetos artísticos se mezclan en la misma importancia”<sup>197</sup>

Es correcto uso de la luz en relación con el espacio y con la obra se puede conseguir a través de distintas morfologías. Que provenga de manera lateral, cenital lateral, mediante una cubierta de vidrio... En este caso la concepción para Rémy del techo es la siguiente:

“El techo es el generador de luz natural cenital. Debe ser plano y horizontal y del mismo color que la pared mezclándose así con los otros elementos y formando una entidad independiente. [...] Sobre el suelo el hombre camina, sobre el techo y las paredes, el hombre no se sostiene”<sup>198</sup>

En el proyecto para la Tate Modern, Londres (1994-2000) (Fig.83) la iluminación cenital se implanta en el interior del museo mediante unos paneles rectangulares que filtran tanto la luz natural como la de los focos desde el techo de cada sala. Como prolongación de las reflexiones compartidas con Rémy Zaugg sobre el espacio expositivo, la colección se muestra por agrupaciones autónomas en ámbitos introspectivos, ligados entre sí por un sistema de circulación. Estas ideas de iluminación cenital también desarrollarán coetáneamente en el estudio para Zaugg (Fig.84) ya que el pintor concebía que el techo tenía que ser como un elemento que genera

luz homogénea para una correcta percepción de las obras de arte.<sup>199</sup>

Du contenant

La obra de los arquitectos suizos, Herzog y De Meuron que recoge este interés en la entropía y el tiempo geológico, han realizado numerosos experimentos sobre materiales en los que se puede medir la incidencia del tiempo. Tanto en el pequeño estudio del artista Rémy Zaugg como en la fábrica Ricola, utilizan el mismo método arquitectónico con el empeño característico de revelar la estética visual y perceptual en su estado puro y sin interferencias funcionales. Las aguas de lluvia en ambos edificios son distribuidas en el techo y filtradas a través de una cornisa de lámina metálica oxidada para luego deslizarse, empapando y tiñendo, uniformemente toda la superficie de los muros de hormigón que hacen de fachadas laterales (Figs.86 y 86). Según explica Miguel Fernández Reyna:

“El muro se convierte en un lienzo en el que se graba el paso del tiempo. La humedad y el óxido del metal lo tiñen continuamente, dibujando sobre él imágenes en continua transformación. De este modo el objeto arquitectónico es capaz de capturar un tiempo geológico dinámico en lugar de aquel instante poético fenomenológico”<sup>200</sup>.

Los proyectos de Herzog y De Meuron para el Estudio Rémy Zaugg (1995-1997, Mulhouse, Pfaltz, Francia) y la Nave y Almacén para Ricola-Europe SA (1992-1993, Mulhouse-Brunnstalt, Francia) comparten las mismas ideas formales y volumétricas. De hecho, después de haber experimentado en Ricola, los arquitectos utilizan esos recursos en el estudio para Zaugg. A pesar de las diferencias en cuanto a tamaño, las plantas mantienen las mismas proporciones al igual que las secciones. De la misma manera se repite el tratamiento de las fachadas laterales de muros de hormigón. El edificio no dispone de bajantes por lo que el agua recorre el muro de hormigón tintado con óxido de hierro y se convierte en el soporte espontáneo de una película de musgo.

Como hemos podido comprobar, el estudio para Rémy Zaugg se ha convertido un modelo a explotar en otros edificios expositivos en base a conceptos sobre la percepción de la arquitectura y la obra de arte. Todos los elementos que atañen a la morfología del mismo; los muros, el techo la altura, la relación de las proporciones entre las salas, se han convertido en ejemplo para el desarrollo de otros proyectos futuros.

196  
197 Traducción propia en PETERLINI, op.cit., (2016), pág. 81  
198 Traducción propia en PETERLINI, op.cit., (2016), pág. 79

199 Herzog et de Meuron (1978-2002), AV, pág. 90  
200 Miguel Fernández Reyna, Diseño en estructuras urbanas informales, Universitat Politècnica de Catalunya, 2008





Fig.85: Tratamiento de fachada mediante el óxido de hierro y el efecto de lluvia en Ricola.  
Fuente: hicarquitectura.com



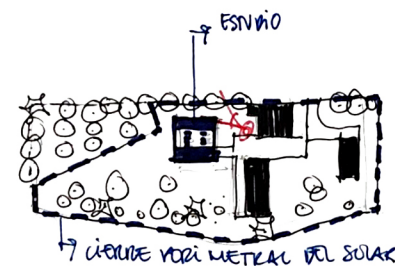
Fig.86: Mismo recurso experimentado en Atelier para el pintor Remy Zaugg (Mulhouse, Francia 1995-1996).  
Fuente: A.V. Herzog et de Meuron (1978-2002)



CASO 1. ESTUDIO PARA EL ARTISTA RÉMY ZAUGG (Mulhouse, Fracia 1995-1996)

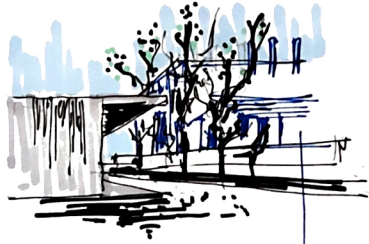
Conceptos teóricos por el pintor Rémy Zaugg xpuestos en su libro Lieu de l'œuvre et de l'homme, desarrollados en el proyecto para su estudio personal en Mulhouse en colaboración con los arquitectos Herzog et de Meuron

01. El lugar cerrado



Tratamiento del borde  
Forma

El recinto se encuentra vallado delimitando la parcela a nivel urbanístico



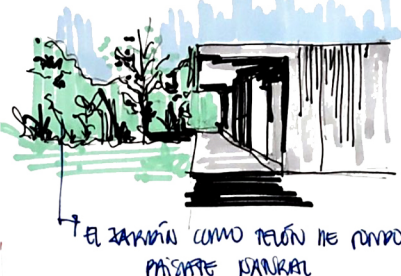
Percepción 1

En la parte donde no hay una vegetación frondosa se avista el estudio enmarcado por paisaje industrial de fondo. Se mezclan los tonos fríos del hormigón con el acero y ladrillo de la industria.



Tratamiento de jardín  
Forma-Técnica

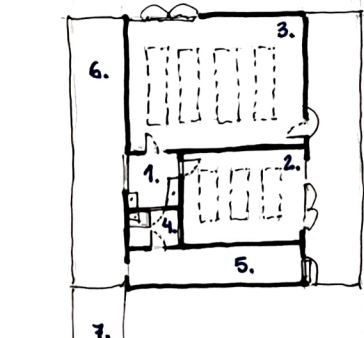
El pintor plantó un tratamiento de jardín compuesto por más de ochenta especies plantadas por él mismo que dan un carácter bucólico al complejo



Percepción 2

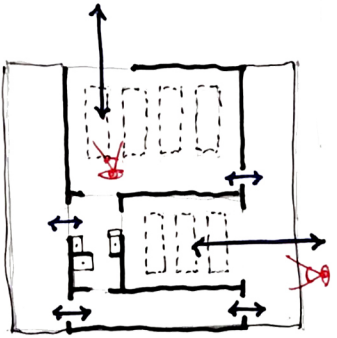
El estudio queda enmarcado por la vegetación creando un lugar silencioso y natural donde las tonalidades verdes de la vegetación se reflejan en las superficies del edificio

02. El muro



Particiones interiores  
Forma-Espacio

- 1. Suelo estudio
- 2. Taller sur
- 3. Taller norte
- 4. Servicio
- 5. Reserva
- 6. Porche exterior
- 7. Camino exterior



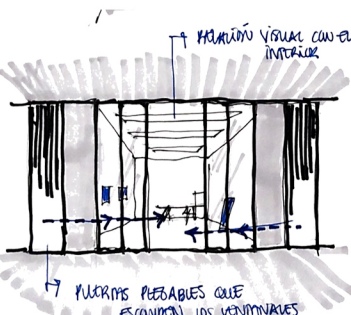
Relación interior-exterior  
Forma-Espacio

Las aperturas de los muros permiten una constante relación interior-exterior. Esta conexión es mayor en cuanto a dimensión en los talleres y menos en las aperturas secundarias



Percepción 1

Las aperturas de los muros ofrecen una relación visual directa con el exterior estableciéndose un diálogo entre las obras expuestas, el espacio de trabajo y el entorno exterior que parece adentrarse al estudio inundándolo de color y luz.



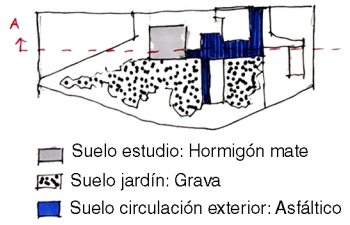
Perspectiva 2

Mediante la forma y técnica propuestas para los ventanales se consigue que el estudio se abra al exterior o se cierre por completo como si de una doble piel se tratara. Cuando los ventanales se mantienen cerrados la visión de la fachada es continua. La imagen de las planchas de acero se combina con el hormigón de los muros ofreciendo una composición rítmica muy interesante

03. El suelo

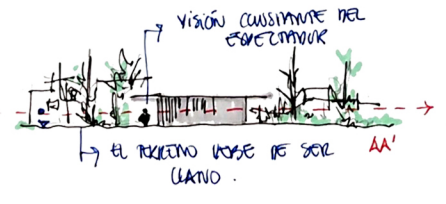
Uso de los materiales  
Forma-Técnica

Se propone un triple tratamiento del suelo en base a las circulaciones y estancias. Dentro del estudio el suelo debe estar diferenciado de las paredes y ser antirreflejante para una mejor percepción de la obra



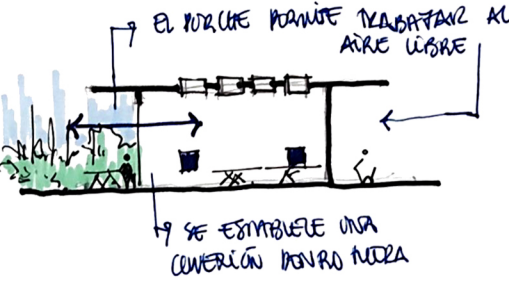
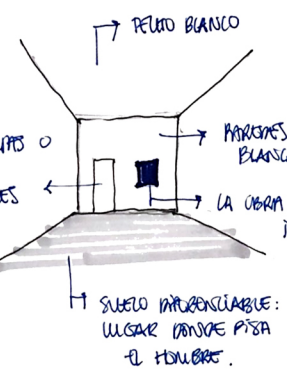
El suelo  
Forma

El suelo debe permanecer siempre llano, sin ningún tipo de variación para que el usuario siempre tenga el mismo punto de vista



Interacción aplicada  
Forma-Técnica-Función

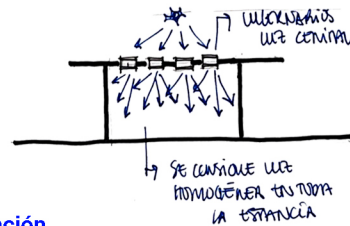
Los muros y el techo deben permanecer en color blanco, mientras que el tratamiento del suelo se debe diferenciar para la orientación del espectador y para una correcta visualización de la obra en el espacio: Las esquinas se redondean para que no haya interferencias



Perspectiva 3

Mediante los aleros dispuestos a ambos lados del estudio se consigue la continuidad al exterior invitando al usuario a tener un espacio donde poder trabajar al exterior o dejar secar los cuadros del pintor

04. La luz



Sistema de iluminación  
Forma-Técnica

Se utilizan lucernarios rectangulares que tamizan la luz de forma homogénea, mediante una técnica experimentada por los arquitectos y pintor en colaboraciones anteriores.

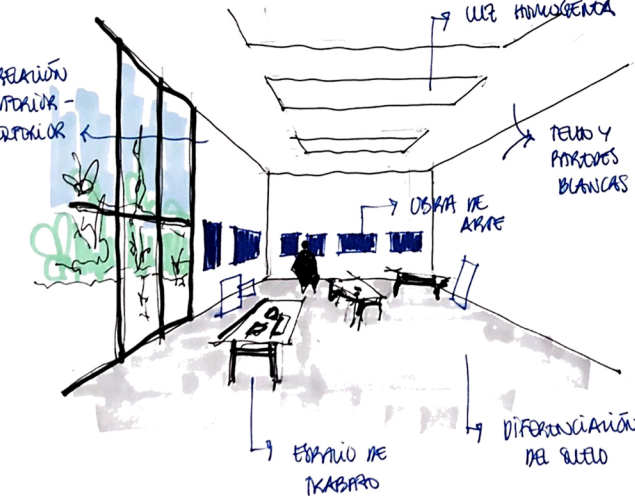
05. El continente



Revestimiento  
Forma-Técnica-Símbolo

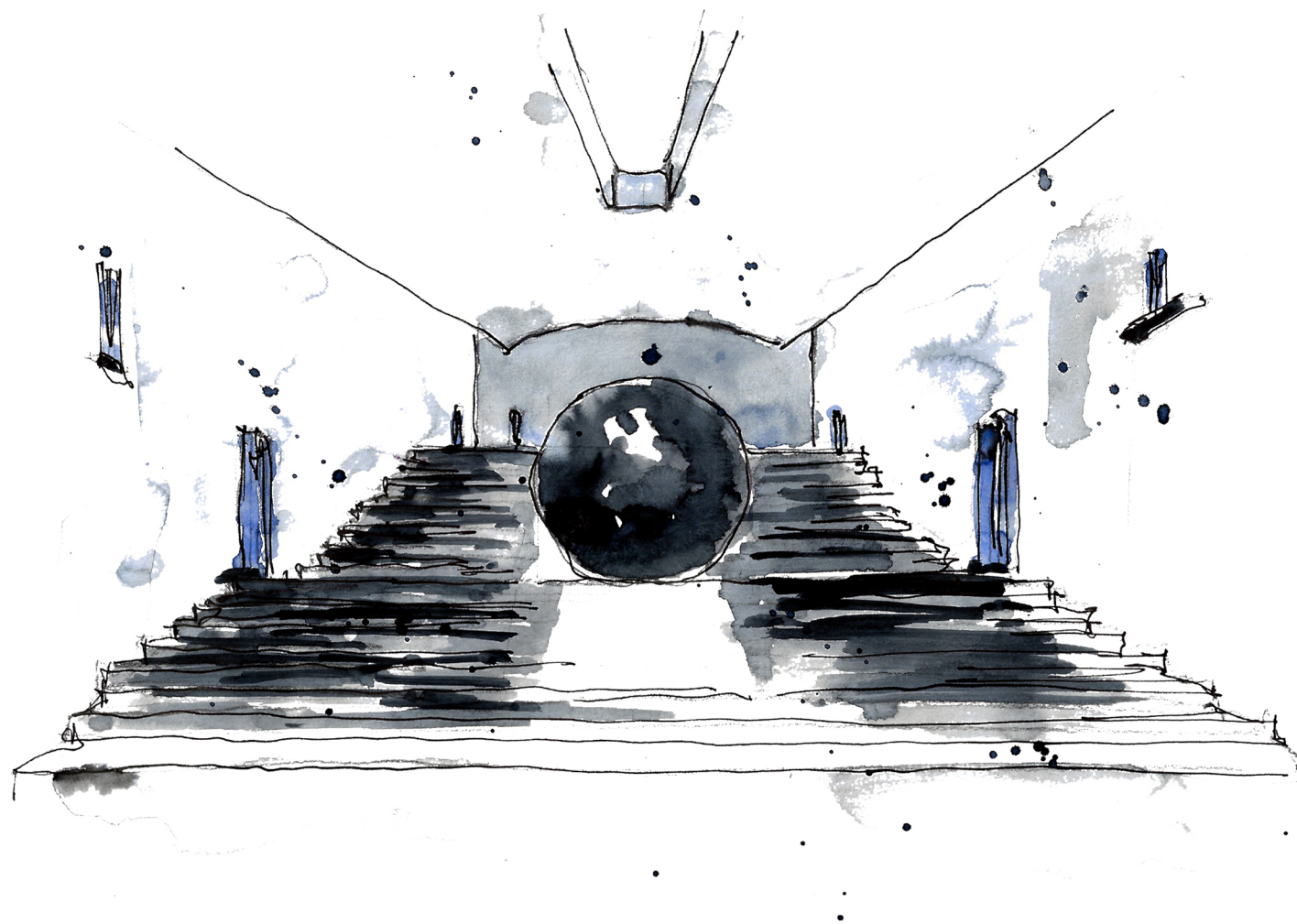
Se utiliza un recurso de manipulación del material en función de la incidencia del agua de lluvia que se convierte en un recurso poético y metafórico.

Síntesis



Síntesis perceptiva

El atelier cumple con todos los conceptos a nivel teórico sobre la percepción de una obra de arte en el espacio. En esta perspectiva vemos como se cumplen las premisas en cuanto a la relación del suelo y los muros, la relación interior-exterior y el espacio donde conviven arte y artista.



**Fig.87:** Sala Walter de María. Chichu Art Museum (Naoshima, Japón 2004). Tinta y acuarela  
Fuente: Elaboración propia

## **Caso 2.**

### **Tadao Ando**

*La isla de Naoshima*

*(Naoshima, Japón)*

- *Museo Beneese House (1992)*
- *Art House Project Minamidera (1999)*
- *Lee Ufan Museum (2010)*
- *Chichu Art Museum (2004)*



4.2.1 Tadao Ando: Sobre los aspectos de integración, contaminación y colaboración en su obra

Como cita J. Luis Fernández Cobelo en su artículo "Construir, habitar, pensar, en la obra de Tadao Ando":

“La arquitectura se construye con materias y formas, con texturas y geometrías, pero simultáneamente, la arquitectura nos acontece, se nos muestra en un particular marco de relaciones con su medio, y nos es atmósfera, luz en la sombra, espacio y significado, tiempo vivido y anticipado, fantasía y memoria”<sup>201</sup>

Nacido en Osaka en 1941, va a crecer desarrollando sus conocimientos en un taller de vidrio y madera lo que hace que desde muy pequeño tenga conciencia del peso y el valor de los materiales. En ese *savoir faire* tan artesanal pudo experimentar con el peso del material, con gran presencia del hormigón en su obra, transformándolo y moldeándolo de tal forma que este conviviera con el lugar y el sentimiento de pertenencia. En su obra se refleja una doble vertiente de influencias. Por un lado, las influencias de tradición Nipona con su interés por la transitoriedad de la vida humana y por la eternidad de la naturaleza.<sup>202</sup> Por otro lado, el fuerte interés por el Movimiento Moderno, del cual adoptó muchas de sus características formales y su admiración hacia arquitectos como Le Corbusier, Mies o Kahn. A esto se le suma el gusto por la corriente brutalista de los 50, la cual podría haberle influenciado en el recurrente uso del hormigón y, posteriormente, las corrientes minimalistas y el lenguaje de la reducción buscando la belleza de lo simple. De su tradición japonesa se extrae principalmente la comprensión del *Ma* o *no espacio*. Como explica Rebeca Martín: “A diferencia de la concepción espacial de Occidente, donde la idea de espacio está en toda época unida al pensamiento, a los conceptos científicos y al desarrollo tecnológico, en Japón el espacio no fue jamás entendido como factor físico”<sup>203</sup>

En su método proyectual se puede remarcar del mismo modo como se interesa por la superposición de planos, componiendo la imagen como si de un *collage* se tratara, donde el hormigón, la luz y la naturaleza cohabitan bajo el encuadre de una mirada pura. Esto dice mucho de sus posibles contaminaciones provenientes de la vanguardia. Hacía llevar su método proyectual arquitectónico a una esencia más oriental, aunque guarda una clara relación con las formas puras de carácter minimal.

Tadao Ando es un experto en integrar de manera empírica la forma proyectada en el contexto, creando un diálogo entre las formas naturales y las artificiales. A mediados de los años setenta, cuando se había iniciado el minimal como tendencia escultórica, Tadao Ando comienza a proyectar haciendo gran hincapié en el radicalismo formal. Esto se traduce en volúmenes prismáticos a los que se les ha desposeído de cualquier elemento accesorio o decorativo, de tal manera que los espacios se presentan vacíos. Según explica Javier Maderuelo: “Estas primeras obras se asimilaron inmediatamente a las cajas del *minimal art*, reforzando así la idea de la existencia de una arquitectura escultórica”<sup>204</sup>. Tanto es así que se pueden establecer ciertos paralelismos entre su obra y la obra de artistas como Donal Judd o Sol Le Witt, de manera que la integración de ciertos parámetros artísticos sobre todo formales y compositivos vendría dada por contaminaciones provenientes de esta corriente artística. Esto se ve reflejado en obras como La Capilla del Agua (Hokkaido, 1988), compuesta por dos cajas cuadradas macladas, donde los juegos homotéticos entre los dos volúmenes, los materiales acabados, la dialéctica entre lo opaco y lo transparente, hace que la construcción se perciba como una obra escultórica.<sup>205</sup>

Los escultores del *minimal art* como Donald Judd, Robert Morris, Sol le Witt Robert o Smithson que habíamos visto en el capítulo dos, han reflexionado y escrito sobre cuestiones como el espacio, la escala, la composición, la percepción, la composición y la percepción, poniendo a la escultura como un arte pionero en los años sesenta y setenta del siglo XX. Ese radicalismo formal de las primeras obras de Tadao despoja cualquier elemento accesorio y renuncia al ornamento ya venía dictado por Adolf Loos, o por la racionalidad objetivista del menos es más de Mies, pero sobre todo de una reinterpretación de la cultura tradicional de la casa japonesa, donde se plantean espacios sin mobiliario. Como explica de nuevo Maderuelo:

“La fuerte impronta minimalista de sus pequeñas casas e iglesias de los años setenta viene reforzada por el aparato mediático con el que se ha presentado su obra, de la que se han mostrado esquemáticos dibujos de volumen o estructura desprovistos de carpinterías y otros detalles [...] lo que ha contribuido a que esas imágenes insinúen una mayor desnudez y radicalidad”<sup>206</sup>

Con respecto al uso de los materiales así lo describe Celestino García Braña:

“Su arquitectura es una arquitectura de la austeridad, donde unos pocos materiales, siempre los mismos, pierden su propia “materialidad” física, y donde la naturaleza no sólo penetra, sino que está. Luz, agua viento son entendidos así, como materiales de la arquitectura.”<sup>207</sup>

201 José Luis González Cobelo. “La arquitectura sin velos. Construir, habitar, pensar, en la obra de Tadao Ando.” El croquis.44+68Web. pá.23

202 Reflexión extraída de la tesis Rebeca Martín Rodríguez, Tradición y modernidad en la obra de Tadao Ando, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, .

203 MARTÍN RODRÍGUEZ, op.cit., (2015), pág.38

204 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 147

205 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 147

206 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 155

207 Celestino García-Braña. Un recorrido por la obra de Tadao Ando. Universidade da Coruña, 1986.

Además del control de las formas arquitectónicas, Ando también trata de controlar el movimiento de aquellos que van a visitar su obra. Como afirma Jackie Kestenbaum:

“En ese pretendido control absoluto de secuencia de las experiencias perceptivas, Ando se asemeja a un director de cine, con la diferencia de que en este caso el espectador no se alimenta pasivamente de imágenes. Por el contrario, entrar en diálogo con un edificio de Ando, suele ser una tarea ardua en la que se alternan el esfuerzo y la contemplación; un proceso en el que el fenómeno espacial queda impregnado en la mente y en el cuerpo, manteniendo su resonancia durante días”<sup>208</sup>.

Además de todo lo expuesto con anterioridad, ha sido un arquitecto que ha colaborado con una gran cantidad de artistas, con los cuales ha podido ir experimentando y desarrollando su pensamiento. Entre otras disciplinas artísticas, cabe destacar el gran interés de Ando por la fotografía y sus recurrentes colaboraciones con fotógrafos, los cuales le ayudaron a ahondar en la reflexión arquitectónica en relación con la luz y la mirada en relación con el espacio arquitectónico, como pueden ser Hiroshi Sugimoto o su gran compañero Richard Pare. Junto a Pare publicó *Los colores de la Luz*, un recopilatorio de las mejores imágenes de las obras arquitectónicas de Tadao Ando realizadas por el fotógrafo donde se exponía de una manera tangible el lenguaje del arquitecto bajo una mirada fotográfica en sintonía (Fig. 88). En una entrevista el fotógrafo da su testimonio con respecto a la profunda relación que tenía con Ando y como esta confianza y afinidad hacía fructífero su trabajo:

“A veces me convencía para rechazar una fotografía concreta y en ocasiones yo le persuadía para que aceptara una imagen previamente cuestionada por él. Debatíamos habitualmente cómo los detalles y las conjunciones estructurales se reproducían en la imagen. [...] Nuestra relación se ha basado en una extraordinaria afinidad mutua”<sup>209</sup>

Estas colaboraciones hicieron que ambos compartieran áreas de conocimiento afines al arte y a la arquitectura, hecho respecto al cual el fotógrafo opina lo siguiente sobre el arquitecto:

“Es difícil saber si mis observaciones quedaron plasmadas en su práctica. Su sentido del espacio arquitectónico es tan refinado que parece impertinente sugerir que haya influido (él como fotógrafo) a la hora de configurar su visión”. No obstante, sí afirmo que yo le había mostrado matices de su propia obra a los que no había prestado atención”<sup>210</sup>

Sin duda se trata de una colaboración artista-arquitecto donde ambos han podido desarrollar cuestiones afines en su obra, en especial relación con la dimensión lumínica, pudiendo haberse influenciado en el manejo de la luz y la sombra como materiales plásticos que transforman el espacio y con ello la percepción y la imagen

208 J. KESTENBAUM. “Tadao Ando. La Modernidad y sus inquietudes.” El croquis 44+58

209 Iñaki Bergera Serrano. “Conversación con Richard Pare: Manhattan, Nueva York 22 de agosto de 2012.” ZARCH : journal of interdisciplinary studies in architecture and urbanism.9 (2017): 178-93. Web.184

210 Iñaki Bergera Serrano. “Conversación con Richard Pare: Manhattan, Nueva York 22 de agosto de 2012.” ZARCH : journal of interdisciplinary studies in architecture and urbanism.9 (2017): 178-93.



Fig.88: Fotografía de Richard Pare en colaboración con Tadao Ando para la Iglesia del Agua, Osaka, Japón, 1985-1988.  
Fuente: <https://lumieregallery.net/842/richard-pare>



CASO 2. La Isla de Naoshima (Naoshima, Japón)

Se analizan cuatro museos pertenecientes a la isla de Naoshima, proyectados por Tadao Ando. Algunos en colaboración íntegra con artistas como es el caso de Minamidera en colaboración con James Turrell, Lee Ufan Museum en colaboración con el fotógrafo y Chichu Art en colaboración con James Turrell y Walter de María. Los espacios propuestos solamente por el arquitecto se completan con obras específicas como la del fotógrafo Hiroshi Sugimoto.

01.



**Benesse House (1992)**  
**Tadao Ando**

Se analiza la relación del museo con el paisaje y como se establece un diálogo de encuentro entre la propia arquitectura y la obra del fotógrafo Hiroshi Sugimoto, *Time exposed* (1990)

02.



**Art House Project: Minamidera (1999)**  
**Tadao Ando+James Turrell**

'Templo del sur' se trata de un edificio concebido por Tadao Ando en colaboración con James Turrell para albergar una de sus obras. Se analiza la forma en que cohabita el edificio con la obra y lo que produce en la percepción del espectador

03.



**Lee Ufan Museum (2010)**  
**Tadao Ando+Lee Ufan**

Museo concebido por Tadao Ando en colaboración con el artista Lee Ufan donde la arquitectura se adapta al terreno crean una tensión entre lo horizontal y lo vertical. La planta con espacios rectangulares y triangulares dispuesta a lo largo de este valle se funde con la obra artística estableciendo nteracciones aplicadas y relacionales simultáneamente

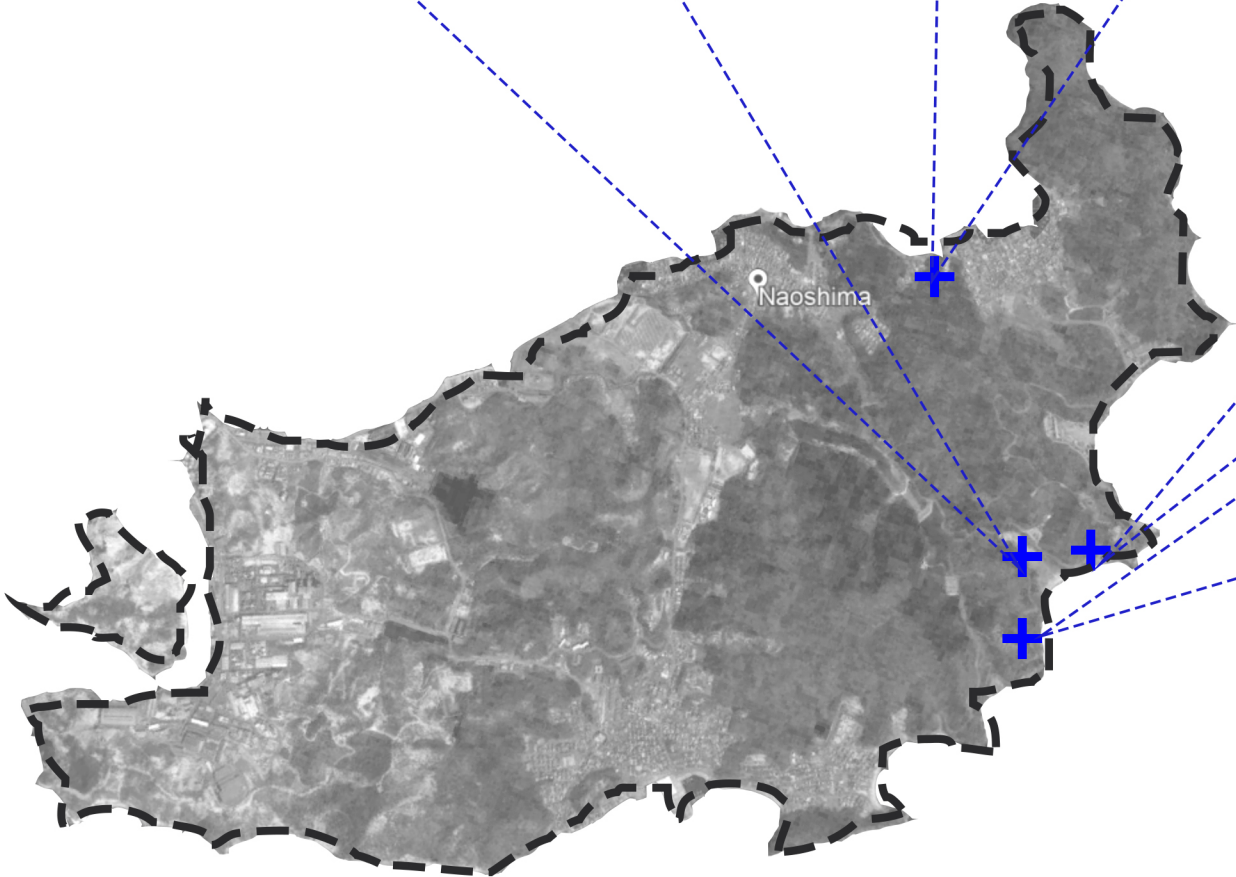
04.



**Chichu Art Museum (2004)**  
**Tadao Ando**

- Concepción del espacio a través de 3 salas

- 04.1: Sala para James Turrell
- 04.2: Sala para la colección de Monet
- 04.3: Sala para Walter de María



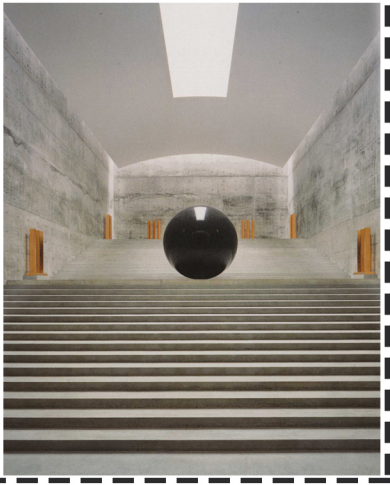
04.1



04.2



04.3





psíquica del espectador. Su obra no se centra en la composición colorista, si no que se trata de un trabajo monocromático, ayudado por la austeridad y repetición de materiales, y que puede remitirnos a los fundamentos básicos de la dualidad del ying y el yang, expresados en este caso mediante la luz y la sombra.<sup>211</sup>

4.2.2. La Isla del Arte (Naoshima, Japón)

La Isla de Naoshima es uno de los lugares más paradigmáticos que une arte y arquitectura en un mismo territorio. En Naoshima, el arquitecto Tadao Ando ha tenido la oportunidad de desarrollar sistemática y gradualmente una serie de proyectos donde ha podido investigar sobre la topografía y las características del paisaje en la ubicación de lugares de relación entre arte y arquitectura. Si bien es cierto que en esta Isla encontramos un inmenso número de obras de arte e instalaciones que se encuentran relacionadas las unas con las otras por medio de un soporte paisajístico inmejorable, lo que nos interesa del lugar es la aportación arquitectónica del arquitecto Tadao Ando, que ha sido llamado a colaborar con un gran número de artistas para la creación de espacios expositivos tanto interiores como exteriores que se traducen en la creación de una serie de museos de un carácter extraordinario como lugar de encuentro para las artes. En dicha isla se han escogido cuatro proyectos que ilustran la capacidad de hacer cohabitar el arte bajo un soporte arquitectónico, así como el propio carácter artístico de la arquitectura propuesta, debido a la sensibilidad en el método proyectual de Tadao y a las colaboraciones con diferentes artistas.

BENESSE HOUSE (1992): Tadao Ando y la colaboración con Hiroshi Sugimoto

El primer lugar de encuentro para las artes se trata del Benesse Art Museum<sup>212</sup>, construido en 1992 por Tadao Ando y fue abierto como una combinación de hotel y museo de arte contemporáneo. La Benesse House es también el primer gran proyecto de Ando en la isla, que delineó la estrategia consistente de diseñando otros museos que siguieron. Con un piso subterráneo y tres pisos sobre el suelo, las grandes aberturas ubicadas alrededor del edificio y las pendientes que conectan audazmente cada piso traen el paisaje de Setouchi<sup>213</sup> dentro de las instalaciones, ofreciendo a los visitantes una experiencia visual diversa. Lo que consigue el arquitecto en Benesse Art Site Naoshima es que los diferentes artistas que participan en las diferentes instalaciones no se vean eclipsados



Fig.89: Site Specific de Time Exposed en el patio exterior del Benesse Art Museum (1992), Naoshima. Tadao Ando. Fuente: <https://www.revistaad.es/arquitectura/articulos/la-isla-de-tadao/16715>



Fig.90: Site Specific en los alrededores del Benesse Museum. Fuente: <https://www.sugimotohiroshi.com/site-specific-arts>



Fig.91: Time Exposed (1999) Hiroshi Sugimoto. Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-time-exposed-1>

por el espacio arquitectónico único que las rodea, si no que obra y arquitectura se integren creando escenarios únicos al deleite del espectador.<sup>214</sup> Como veíamos, el museo se encuentra mimetizado con el terreno y desde la planta de cubiertas se avista una composición de formas simples; cuadrado, rectángulo y círculo, que se encuentran macladas entre sí y que denotan el lenguaje minimalista de Tadao. Las formas con las que se concibe el museo sirven de guía para el espectador haciéndole recorrer el proyecto a través de la arquitectura y generando escenarios relacionados con el arte. La Casa Benesse no tiene una sala monumental convencional, pero después de una entrada modestamente dimensionada, los caminos se bifurcan hacia un espacio semicircular exterior que forma una especie de plaza interior. Los espacios están sujetos, pero se definen como geométricos limpios. Formas, mutuamente compatibles y secuenciales y se revelan diversas proporciones, geometrías y atmósferas durante el recorrido del museo. La configuración de una obra de arte influye la forma en que se experimenta. En este caso queremos resaltar en particular el *site specific* que supone la obra *Time Exposed* (1999) del fotógrafo Hiroshi Sugimoto<sup>215</sup> que cual se dispone por los alrededores exteriores del Benesse House. Lo sutil y atmosférico de las fotografías de Sugimoto muestran el mar capturado en varios lugares del mundo. Estas fotografías se exhiben en el exterior, como si fueran ventanas hacia otra realidad sujetas por los dos grandes muros de hormigón abren una vista al mar (Figs. 89, 90 y 91). La naturaleza queda enmarcada por la arquitectura y a su vez la obra de artes queda sostenida por esta. De esta forma se crea un escenario de encuentro para las artes donde el espectador percibe el mismo motivo del mar que aparece en la fotografía y el mar Seto de forma simultánea. Del mismo modo, el juego que hace el fotógrafo con la exposición de los diferentes paisajes se corresponde con el cambio de la luz natural en distintas horas del día, así como del tiempo que haga en ese momento.

211 Juan Francisco Alva Díaz. Luz y color. La emoción del interior en la obra de Barragán y Ando. E.T.S. Arquitectura (UPM), 2020. Pag. 47.

212 Véase “Tadao Ando 1983-1992.” El croquis.44+58Web, pág. 274

213 Prefectura de Okayama, Japón

214 Archive series 10th : the Benesse House Museum, 2021, 12/08/ 2021 <<https://benesse-artsite.jp/en/story/20210611-1670.html>.

215 Hiroshi Sugimoto es un fotógrafo japonés cuyo estilo se puede considerar minimalista y conceptual. Además de la obra *Time Exposed*, realizó otro *site specific* junto a Tadao Ando en el Benesse House Park titulada *Concept of Moss* (2009)





**Fig.92:** Installation view, Lee Ufan Museum, Naoshima. Relatum - Point,Line,Plane. Fuente: <https://benesse-artsite.jp/story/20200910-1448.html>



**Fig.93:** Installation view, Lee Ufan Museum, Naoshima. Relatum. Fuente: <https://www.revistaad.es/arquitectura/articulos/la-isla-de-tadao/16715>



**Fig.94:** Perspectiva interior de una de las salas expositivas con la obra Relatum. Fuente: Artículo de Tadao Ando en Naoshima

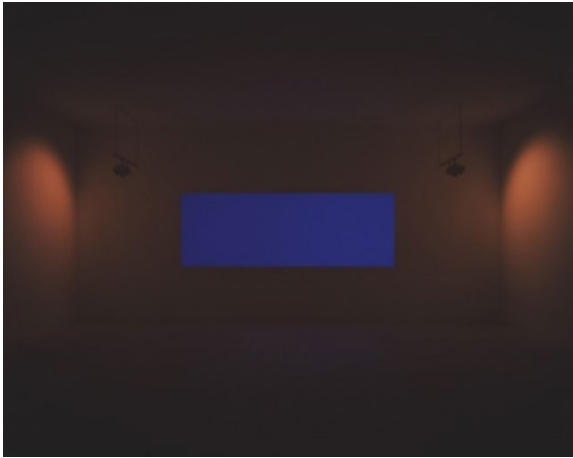
**MUSEO LEE UFAN (2010): Tadao Ando en colaboración con el artista Lee Ufan**

En segundo capítulo del trabajo habíamos remarcado la idea de que muchas veces las colaboraciones entre escultores y arquitectos no resultaban del todo fructíferas debido a que cada integrante quería desarrollar su obra y sus intereses manteniendo la autoría y sin trabajar en conjunto sobre el fin último de dicha colaboración. Sin embargo, en esta obra de Tadao Ando vemos como los límites entre la escultura y la arquitectura se difuminan y se funden en un mismo todo haciendo desaparecer la autoría de los artistas, fundiéndose en un telón común y logrando una integración completa del arte y la arquitectura. Lee Ufan es un artista coreano -japonés y filósofo que fue afirmado a finales de la década de 1960 como uno de los miembros del grupo Mono- ha inspirado en el movimiento del *Arte Povera*. La estrecha colaboración entre Tadao Ando y Lee Ufan permite la propuesta de tres escenarios de encuentro entre arte y arquitectura: naturaleza como marco de arquitectura y arte (Fig. 92), arquitectura como marco de naturaleza y arte (Fig. 93) o arquitectura enmarcando a arte en espacios interiores e íntimos (Fig.94).

Como en todas las propuestas de Ando en Naoshima, el espectador es guiado por el movimiento hacia unas escaleras enmarcadas por un gran muro de hormigón que descienden hacia la explanada donde se encuentra el museo. Una vez que el espectador mira hacia él, una fina columna vertical -parte de una instalación de Ufan- contrasta con la horizontalidad de la pared exterior del museo cuidadosamente insertada en la topografía. La artificialidad y la severidad de la composición contrastan con el paisaje, pero la distribución espacial del museo permanece oculta. Según el espectador sigue avanzando este se adentra hacia un pasadizo estrecho y alto que hace tres quiebros y que termina en una puerta completamente en la oscuridad que invita al usuario a



**Fig.95:** Tadao Ando y James Turrell. Art House projet. Minamidera (1999), Naoshima. Fuente: <https://benesse-artsite.jp/story/20201207-1522.html>



**Fig.96:** Instalación de la obra Back side of the moon (1999), James Turrell. Fuente: James Turrell

adentrarse en el atrio principal donde se encuentra la instalación de Lee Ufan<sup>216</sup>. Este vacío triangular enmarca mediante uno de sus muros naturaleza y arte en un mismo escenario y la propia arquitectura se convierte en la herramienta con la que hacer palpable el tiempo, mediante el movimiento de la luz y las sombras. Después de conocer la piedra y el metal instalaciones en la naturaleza exterior, una instalación hecha de sigue el mismo material, pero se encuentra en el atrio cuya la configuración arquitectónica se ajusta a este minimalista obra de arte. Las pinturas y una instalación multimedia son ubicados en el conjunto interior en varias no especialmente grandes habitaciones iluminadas desde arriba. Los visitantes ingresan a la última habitación despegando sus zapatos y se les anima a experimentar el espacio y obra de arte de una manera meditativa, sentándose en el suelo.

**ART HOUSE PROJECT, MINAMIDERA (1999): Tadao Ando en colaboración con James Turrell**

Este tercer proyecto se trata de una iniciativa especial llamada Art House Project, donde cinco construcciones tradicionales fueron remodeladas para albergar obra de arte. Entre ellos se encuentra Minamidera que comprime el concepto completo del trabajo de Naoshima y Ando en un elemento esencial concepto. Al lado de un antiguo templo, insertado en el tejido urbano, Ando construyó una casa de madera negra, de planta rectangular que constituiría el marco para la instalación en colaboración con el artista James Turrell, *Back side of the moon* (1999). La casa proyectada por Ando se encuentra armoniosamente inmersa en su entorno, ya que el arquitecto utilizó materiales tradicionales (madera negra) y formas arquetípicas de edificios rurales, como es la cubierta a dos aguas con aleros típica de la arquitectura japonesa.<sup>217</sup> Sin embargo, Tadao guarda su lenguaje minimalista, utilizando una geometría simple de detalles precisos y limpios, que denotan que se trata de una obra de nueva

216 M. MRDULJAS. "Tadao Ando: Naoshima." Oris.76 (2012)Web. pág. 24

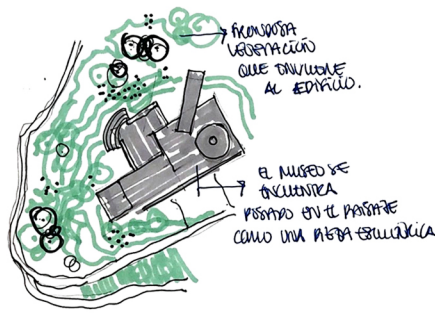
217 Véase M. MRDULJAS. "Tadao Ando: Naoshima." Oris.76 (2012)Web. pág. 38



CASO 2. La Isla de Naoshima (Naoshima, Japón)

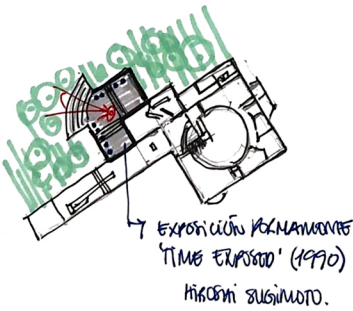
Se analizan cuatro museos pertenecientes a la isla de Naoshima, proyectados por Tadao Ando. Algunos en colaboración íntegra con artistas como es el caso de Minamidera en colaboración con James Turrell, Lee Ufan Museum en colaboración con el fotógrafo y Chichu Art en colaboración con James Turrell y Walter de María. Los espacios propuestos por el arquitecto se completan con obras artísticas específicas

01. Benesse House (1992)



Arquitectura escultórica  
Emplazamiento

La arquitectura se dispone de manera silenciosa sobre el paisaje integrándose en la pendiente de la colina



Situación  
Forma

El museo va descendiendo por la colina hasta llegar al punto de abrirse al exterior creando una plaza semia-bierta enmarcada por dos grandes muros y unas escaleras que invitan al usuario a relacionarse con el paisaje

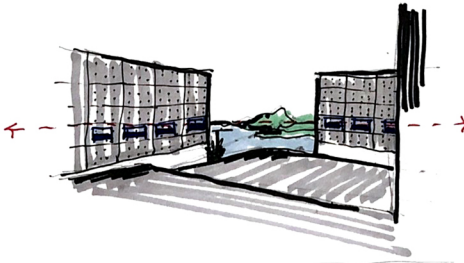
Time Exposed (2010)  
Símbolo: Metáfora visual

Hiroshi Sugimoto escogió una serie de cuadros de su estudio sobre los 'Sealands' donde la variación de la exposición de la luz, remite a los cambios atmosféricos del paisaje real



Contaminación formal  
Estructura formal

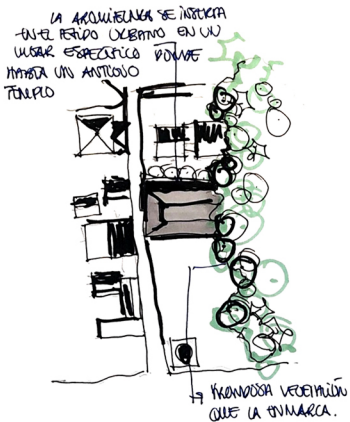
Descomponiendo la geometría y estructura formal de la planta vemos como se trata de un yuxtaposición de formas simples macladas las unas con las otras, lo que demuestra ciertas contaminaciones del Movimiento Moderno o del minimal art



Interacción subordinada  
Forma-Espacio

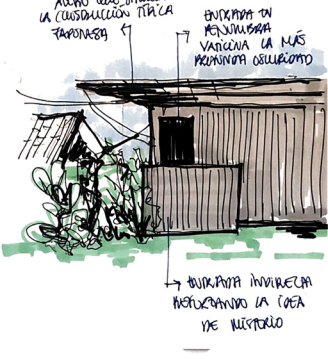
La arquitectura enmarca el paisaje y a la vez sirve de soporte funcional para el arte. Se crea un site specific proceso del diálogo vertical de la arquitectura y horizontal entre el horizonte real y el horizonte de los cuadros

02. Art House Project: Minamidera (1999) | Tadao Ando+James Turrell



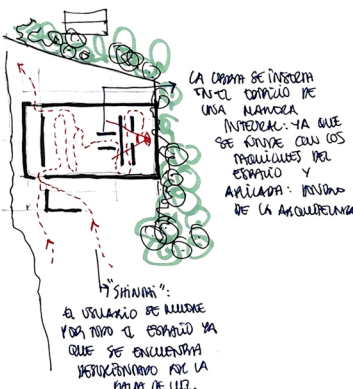
Situación  
Lugar y preexistencia

La nueva construcción se ubica en la parcela de un antiguo templo alineándose a la calle y siguiendo el ritmo de las demás construcciones, sin embargo no ocupa toda la parcela, si no que deja un vacío en su parte izquierda, permitiendo al usuario acercarse secuencialmente a ella.



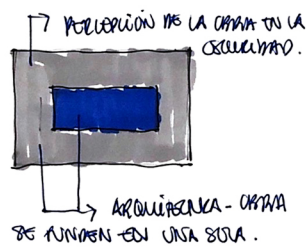
Percepción

La arquitectura respeta la estética tradicional de las construcciones japonesas en madera. Se crea una entrada indirecta que remarca la oscuridad del umbral de la puerta, invitando sigilosamente al espectador a entrar



Movimiento y desorientación  
Interacción conceptual

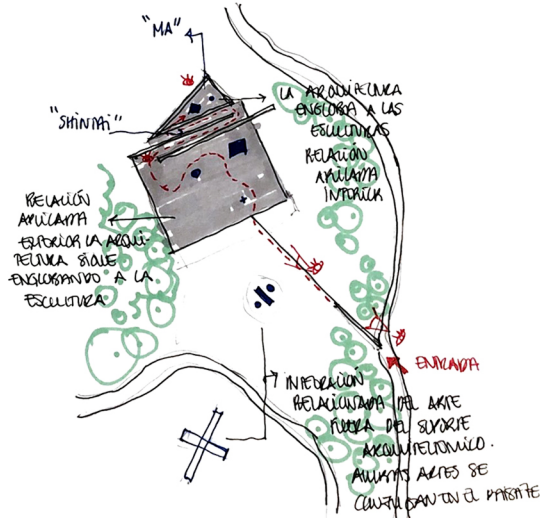
De la colaboración de ambos extraer la idea del usuario en movimiento que recorre la arquitectura y cómo es el tratamiento lumínico el que guía y hace comportarse al espectador. Ambos conjugan sus intereses más profundos pudiéndose contaminar mutuamente de manera conceptual en el proceso proyectual



Interacción difusa  
Arte+Arquitectura

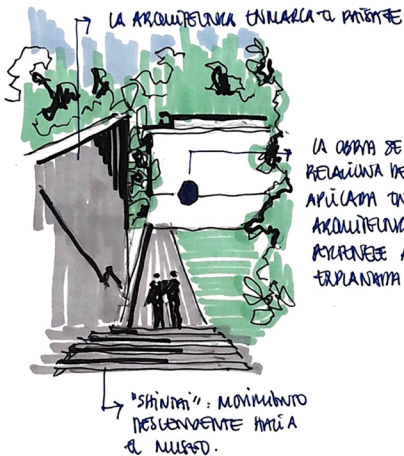
Obra de arte y arquitectura se integran empíricamente en una colaboración donde ambos participantes proyectan las características del espacio. Las particiones arquitectónicas y las proyecciones lumínicas se diluyen convirtiéndolas en una sola

03. Lee Ufan Museum (2010) | Tadao Ando+Lee Ufan



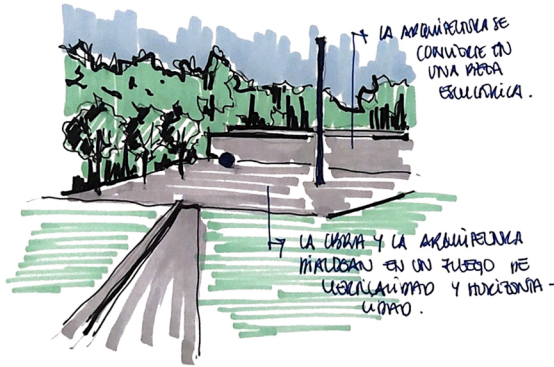
Situación  
Colaboración relacional

La arquitectura interacciona con las obras artísticas en el paisaje, a priori de forma separada. Arquitectura y obra se posan sobre el territorio de manera solemne, cada una cumpliendo su función y colaborando en el espacio natural



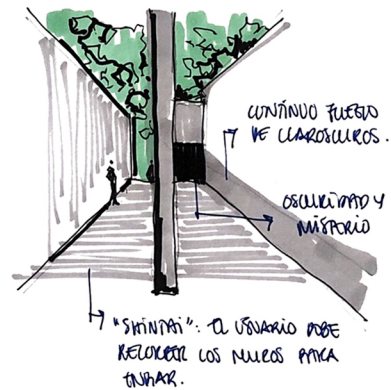
Percepción

A medida que recorremos en camino de entrada al museo vamos experimentando distintos encuadres diferentes. La arquitectura de Ando en ciertos puntos deja de lado la función útil de la arquitectura, para darle una función simbólica y estética. En este caso el muro nos protege y resguarda enmarcando la arquitectura y obra en un mismo encuadre



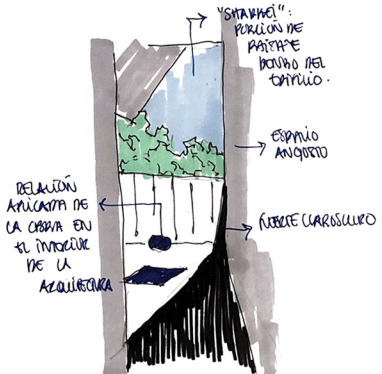
Interacción subordinada exterior  
Forma-Espacio

Se establece un diálogo formal entre la horizontalidad arquitectónica, la cual sirve de telón de fondo y soporte para las piezas artísticas que entran en ella y la verticalidad del muro de hormigón, la cual comparte un carácter artístico a la par que arquitectónico por su salto de escala en relación con el conjunto



'Shintai'  
Forma-Espacio

El arquitecto consigue mediante dos altos muros de hormigón trazar un pasadizo donde el usuario es conducido hasta el interior del edificio. Dependiendo de la posición del espectador este tendrá una relación diferente tanto con el paisaje como con la arquitectura. Ando utiliza de nuevo el juego de la luz como una función simbólica y comunicativa



Interacción subordinada interior  
Forma-Espacio

Los altos y escorados muros creand una perspectiva triangular muy forzada que se intensifica con los fuertes claroscuros por las sombras arrojadas. Se establece un integración sensorial mediante los factores plásticos como el material, la luz y la sombra, y los factores naturales, paisaje en movimiento y tiempo.



construcción. Ando proyecta una entrada indirecta al edificio y lo hace cubriendo la entrada y la salida con un muro revestido también madera que hace insinuar la profunda oscuridad del interior de la construcción (Fig.95). Cuando el espectador entra dentro del espacio interior, este se muestra complementa oscuro, teniendo que orientarse por el tacto. Según las pupilas se van adaptando a la oscuridad, se comienzan a percibir pequeñas luces discretas en el frente y paredes laterales. Sus pupilas se ajustan y ensanchan en aproximadamente diez minutos y los visitantes sentados en los bancos se dan cuenta de la luz azul y naranja, así como del espacio que lentamente emerge de una oscuridad aparentemente total (Fig.96). Se trata de un proceso de revelación gradual es un ejemplo de cómo llenar la distancia entre el individuo y la arquitectura: hasta que se percibe el espacio, los visitantes pueden utilizar este tiempo para sí mismos y sus pensamientos. Este proceso de escena lenta, gradual y discreta, la creación es un descubrimiento emocionante y está claro para cada individuo en un nivel casi intuitivo que las luces no se amplifican pero que su percepción está aumentando. Según explica Miriam Paulo Roselló:

“La propuesta artística de James Turrell consiste en abrir espacios mentales para el espectador, descubrir nuevos modelos perceptivos que nos permitan abrir espacio de conciencia, no atañe únicamente a la visión, sino al cuerpo generando situaciones de desorientación”<sup>218</sup>

Minamidera se trata de un lugar de encuentro para las artes único donde la colaboración entre el artista y el arquitecto nos revela una simbiosis perfecta donde no diferenciamos los límites entre disciplinas ya que el trabajo propuesto por Turrell se encuentra completamente integrado a la arquitectura de Ando. Ambos son creados con las mismas intenciones estableciendo una relación de interdependencia donde un arte no podría existir sin el otro.

**CHICHU ART MUSEUM (2004): Tadao Ando y las colaboraciones de James Turrell y Walter de María**

El último de los cuatro museos a analizar se trata del Museo Chichu, que tiene por significado “en medio de la tierra” y es un concepto que “implica estar en el corazón de un territorio, generando una pertenencia con la tierra, más que solamente una posición debajo de ella”<sup>219</sup>. y que se sitúa al sur de la Isla de Naoshima mirando hacia el mar interior de Seto. Se encuentra situado en la alto de una colina y se trata de un proyecto que se concibe enterrado en su totalidad, algo que refleja la importante consideración del arquitecto por el paisaje. Desde arriba se puede percibir por tanto las trazas de las cubiertas que dejan ver los tragaluces que dejarán pasar la

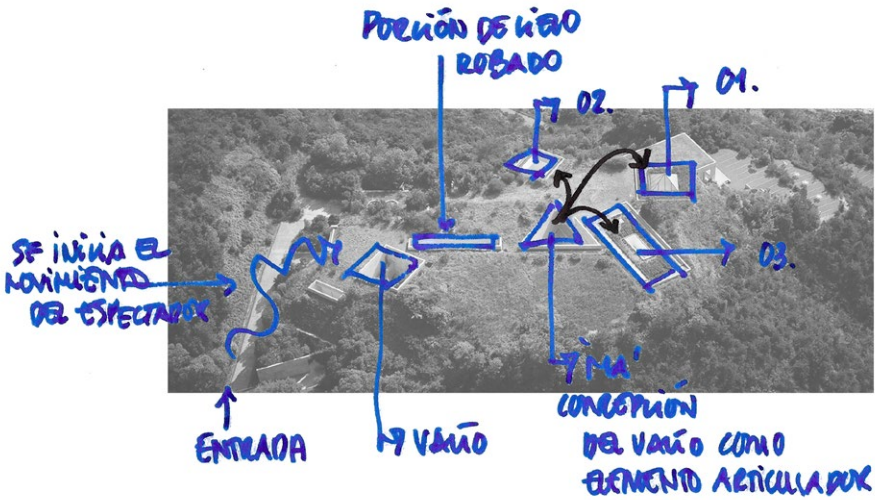


Fig.97: Vista aérea de Chichu Art Museum y su integración en el paisaje. Croquis de situación de las salas.  
Fuente: Elaboración propia

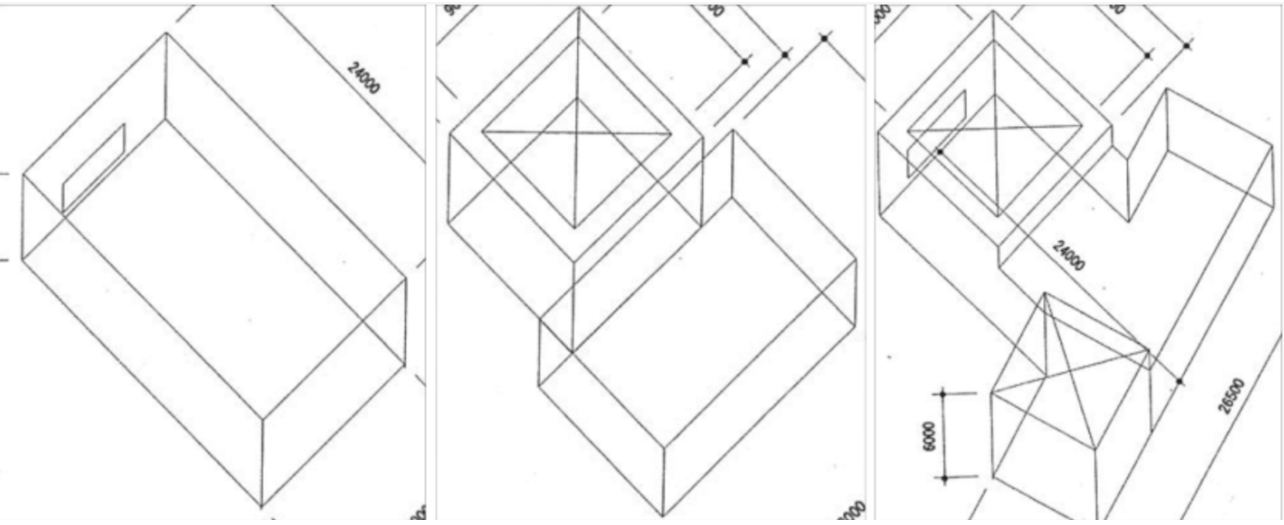
iluminación al interior del museo. A primera vista parece que las figuras geométricas que forman el plano de cubiertas del edificio son independientes, pero en cuanto percibimos la primera planta entendemos que esas figuras simples (cuadrados, rectángulos y triángulo) se intersecan las unas con las otras autoorganizándose en el espacio. Desde la entrada del museo el espectador va a ir recorriendo una serie de estancias donde la propia arquitectura es la generadora del paisaje; a veces cerrados, oscuros y profundos, y otras veces abiertos a la naturaleza y al cielo. Recorrido la mitad del museo se llega al vacío más grande del proyecto, un espacio triangular que nos interesa especialmente ya que es el articulador de las tres salas de exposición que vamos a analizar. Este gran prisma triangular, cuyos muros se hincan con fuerza en la tierra y donde unas escaleras perimetrales nos permiten recorrer uno de los muros hasta bajar al interior del vacío, expresa claramente la concepción del espacio de Tadao Ando, el *ma*. Según explica Keiko Saito, la palabra japonesa *ma* se traduce como “brecha”, “espacio”, “pausa”, un intervalo de tiempo y espacio. Se trata de un ideograma establecido por la asociación de dos caracteres, “puerta o portal” y “sol” y se traduce como la visión del sol que filtra a través del intersticio de una puerta. Sugiere una acción en un momento dado de tiempo e implica una cierta relación espacio-tiempo; no sólo como una connotación cuantitativa, sino como una relatividad y un modo de percepción sensorial del espacio.<sup>220</sup> Según índice Tadao Ando a propósito del *ma*: “El hueco existente entre los elementos en oposición debe de ser penetrado. Este hueco se corresponde con el concepto estético japonés del *ma*. Y es esta brutalidad el *ma* la que me permite continuar poniendo a prueba y provocando al espíritu humano.”<sup>221</sup>

218 PAULO ROSELLÓ, M., 2016. El espectador desorientado: luz, espacio y percepción en las instalaciones de James Turrell

219 ZEBALLOS, C. (2007) Tadao Ando en Naoshima III, 2007, 11/08/ 2021 <<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2007/08/tadao-ando-en-naoshima-iii.html>>.

220 Keiko Saito. “Arquitectura y ambiente. Una mirada renovada sobre los conceptos Ku, Oku y Ma.” Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa.14 (2014): 2-13. Web.pág.7

221 Pensando en el Ma, entrando en el Ma en “Tadao Ando 1983-1992.” Pág. 11

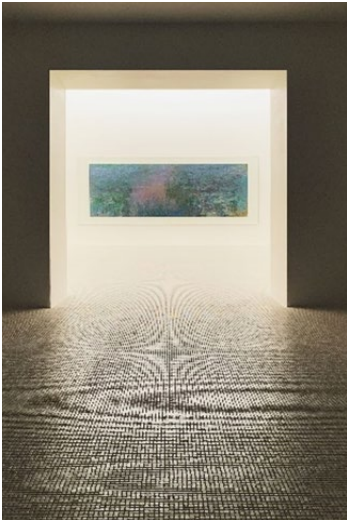


**Fig.98:** Diseño básico de la sala expositiva (izquierda), separación de la sala en dos piezas (centro), finalmente la fusión asimétrica de los dos espacios (derecha). Fuente: Archive series 11st : the Claude Monet room in the Chichu Art Museum

### 01. Sala Monet

La primera sala que vamos a analizar es la sala Monet, donde se encuentra expuesta la colección Nymphéas del pintor impresionista. El catalizador detrás de la creación del museo se produjo cuando Soichiro Fukutake adquirió una pintura de Monet de 2 x 6 m. Al mostrar obras de arte con el telón de fondo del hermoso paisaje de Setouchi, crearían un lugar donde la gente pudiera reflexionar sobre el significado de la riqueza y lo que significa “vivir bien”. Luego ambos trabajaron para decidir cómo se exhibirían los cuadros, creando un espacio que combinaría las obras de arte con su entorno. Tadao Ando propone una sala acorde con las dimensiones y morfología de la obra a exponer, estableciendo una relación subordinada de una pieza de arte, en este caso los cuadros, sobre el soporte arquitectónico. En dicho lugar de encuentro para el arte y la arquitectura, son los cuadros los que se llevan todo el protagonismo, por lo que el soporte trata de pasar lo más desapercibido posible. Para ello se propone un cubo que se encuentra rotado en relación con el rectángulo de la planta del resto del museo y cuya entrada se alinea con la entrada al preámbulo. Para el tamaño y la forma de la sala de exposiciones, los diseñadores crearon y consideraron varios modelos.

El exterior del contenedor sigue permaneciendo de hormigón y permanece en penumbra, mientras que a través de una abertura rectangular se enmarca el cuadro frontal que parece flotar en un halo blanco de luz (Fig. 99). El continuo juego de contrastes lumínicos de Tadao Ando materializa el *oku*, concepto japonés que hace referencia a una idea de la “zona interior más profunda” así como la distancia relativa o el sentido de la distancia en un espacio dado. Según explica Keiko Elena Saito: “El oku es todo lo contrario a la centralidad occidental,



**Fig.99:** Antesala del espacio expositivo en la oscuridad. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/818247826029155902/>



**Fig.100:** Sala expositiva de Monet iluminada homogéneamente. Fuente: <https://architizer.com/blog/practice/details/japan-art-island/>



**Fig.101:** Piezas de mármol de Carrara blanco para el suelo. Fuente: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2007/08/tadao-ando-en-naoshima-iii.html>

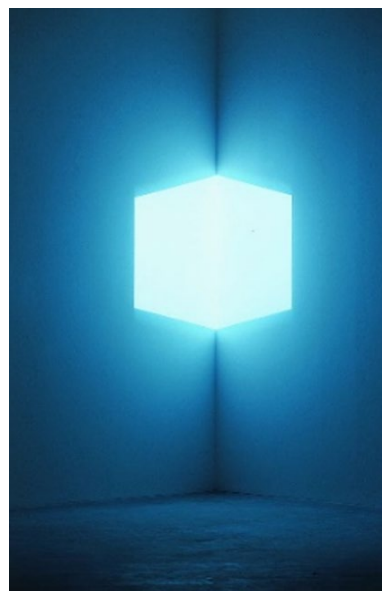
ya que está escondido, oculto e invisible, creando una sensación de profundidad”<sup>222</sup>. Una vez que el usuario se encuentra en el preámbulo para adentrarse en la sala se le pide quitarse el calzado y ponerse unas zapatillas especiales. El proceso de consideración de la sala continuó incluso después de iniciada la construcción, llevándose a cabo experimentos utilizando maquetas creadas específicamente para estudiar la cantidad de luz natural de la habitación en relación con la altura y el tamaño del falso techo. El interior sigue la idea de ‘cubo blanco’ (Fig. 100) que veíamos con anterioridad en el estudio para Rémy Zaugg, de modo que para las paredes y el suelo de la sala de exposiciones, y con el fin de preservar la textura y el óleo de las pinturas, se consideraron no solo el color. Para las paredes se aplicó yeso grueso blanco de manera uniforme se redondearon las esquinas para hacer desaparecer cualquier tipo de interrupción en la percepción de la obra.<sup>223</sup> Para el tratamiento del suelo se decide seguir con el color blanco, pero se le da un tratamiento especial por un fino mosaico de cubos de mármol de carrara de 2 cm (Fig. 101) con las esquinas redondeadas colocado a mano, con la idea de reflejar la luz lo máximo posible. Esto, unido a la fuerte de luz indirecta que se refleja de forma homogénea por todo el espacio, hace que parezcan flotar las obras. Al respecto, comenta Ando: “Ante la sugerencia del director del museo, accedí a crear una alfombra de mármol... Al hacer los cubos lo más pequeños posible, se obtuvo una fina textura que me recordaba los toques de pintura en los trabajos de Monet. El mármol reacciona diferentemente cuando se fractura en pequeños cubos... la luz cenital es reflejada en una forma más sensible”<sup>224</sup>.

222 Saito : 2-13. pág.6

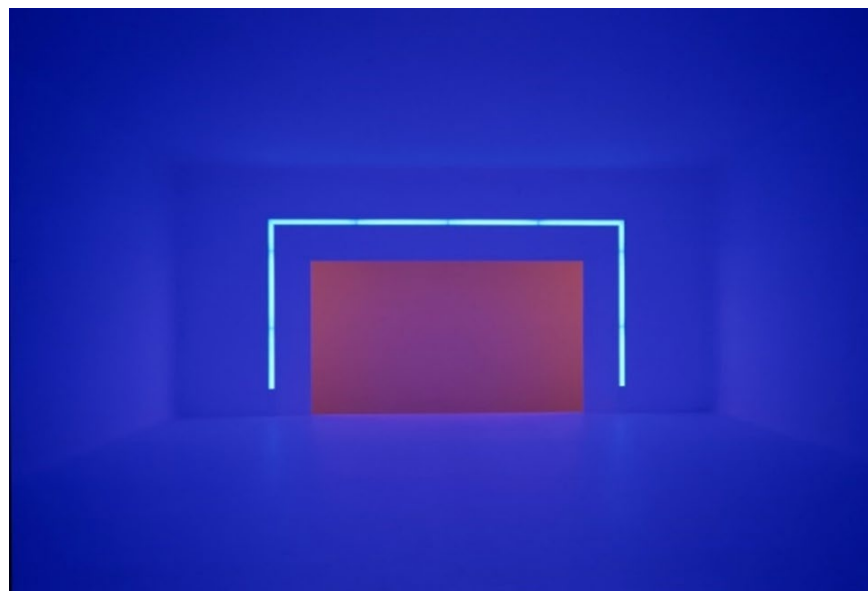
223 Archive series 11st : the Claude Monet room in the Chichu Art Museum, 2021, 12/08/ 2021 <<https://benesse-artsite.jp/en/story/20210611-1671.html>>.

224 ZEBALLOS, op.cit., (2007)





**Fig.102:** Afrum pale (1968), James Turrell, Chichu Art Museum, Naoshima. Fuente: James Turrell



**Fig.103:** Open field (2000), James Turrell, Chichu Art Museum, Naoshima. Fuente: James Turrell

## 02. Sala James Turrell

La sala para las instalaciones de James Turrell se trata de un rectángulo que se halla intersecado con el rectángulo que engloba la sala anterior, lo que provoca que el muro de la entrada se encuentre girado con respecto al resto. Al entrar, el espectador lo primero que se encuentra es con la obra *Afrum Pale* (1968) que se sitúa estratégicamente en la esquina formada por la propia sala y la siguiente obra; *Open Sky* (2004) de carácter puramente arquitectónico. Esto permite un encuentro entre la propia arquitectura y la instalación del artista. Como bien explica Maderuelo, a mitad de los años sesenta James Turrell comienza a realizar este tipo de instalaciones proyectando luz sobre paredes y rincones. “El haz de luz que utilizaba recortaba sobre la pared figuras geométricas luminosas que ofrecían bordes tersos y nítidos (Fig. 102). Se trataba de imágenes luminosas que parecían suspendidas en el muro y que alteraban la sensación volumétrica del espacio, sobre todo cuando esas figuras se proyectaban sobre un rincón”<sup>225</sup>. Además según el artista va jugando con las distintas tonalidades e intensidades de la proyección lumínica y la posición que ocupe el espectador en la sala, el espacio real se percibe como un espacio ilusorio. Si continuamos a la izquierda con el recorrido llegamos a la siguiente instalación; *Open Field* (2000) que se conjuga con el espacio arquitectónico para proponer al espectador dos ambientes completamente distintos. El primero es la antesala que se crea entre las dos obras citadas con anterioridad y esta, mediante un tabique separador. En este punto el espectador percibe unas pequeñas escaleras negras que nos guían hasta un muro de hormigón con una abertura rectangular. Esta abertura dirige la mirada sobre la estancia contigua, un espacio arquitectónico transformado de nuevo por la instalación lumínica de Turrell, quien utiliza el color

225 MADERUELO, op.cit., (2008), pág. 269



**Fig.104:** Benesse House Oval, 1994-1995. Fuente: <https://awanaystories.com/2019/08/21/awanay-items-tadao-ando>



**Fig.105:** Roden Crater, Arizona, 1974. Fuente: <https://arte-y-naturaleza.net/2018/08/31/el-roden-crater-de-james-turrell/>

azul intenso para crear una ilusión en el espectador que contrasta con los colores rojizos de la iluminación de la sala donde se encuentra. La delicadeza con la que se abre el hueco sobre la superficie de hormigón, técnica depurada por el artista en colaboración con el arquitecto, sumado al tratamiento redondeado de las esquinas de la estancia interior, nos hace pensar que la imagen que tenemos en frente es bidimensional. Es sólo mediante la experiencia del usuario cuando este comprende que las escaleras son las que nos llevan a un lugar transitable. Al adentrarse a este “campo abierto” el espectador tiene la impresión de encontrarse en un espacio sin límites, atemporal, debido al efecto redondeado de las esquinas de las paredes. La imagen desde la otra punta del habitáculo es justamente la inversa. Se percibe una fina línea de halógenos azules que bañan de color toda la habitación y ahora la arquitectura enmarca en primer plano el color rojizo de la antesala (Fig. 103). Este espacio, como muchos de los que plantea el artista suelen ser espacios neutros para no confundir al espectador, quien debe centrarse en la propia acción del percibir. De esta forma propone un espacio donde la arquitectura pasa a un segundo plano, ya que como explica, si utilizara otras formas más sofisticadas estarían enfatizando el peso arquitectónico del lugar: “Estoy interesado en los pesos, las presiones y la sensación de luz habitando el espacio, y en ver esta atmósfera en lugar de las paredes”<sup>226</sup>.

Por último, llegaríamos a la última obra expuesta en esta sala, *Open Sky* (2004). El siguiente paso que daría James Turrell después de utilizar la luz artificial como herramienta para modificar los espacios sería la de intentar controlar la luz natural. Hacia la década de los setenta Turrell comienza a investigar sobre el hecho de

226 TURRELL, J.; BROWN, J., Occluded Front en PAULO ROSELLÓ, op.cit., (2016), pág.203



**Fig.106:** Perspectiva interior bañada por la luz del día de Open sky (2004), James Turrell, Chichu Art Museum, Naoshima. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/davidaewen/22118237141>



**Fig.107:** Iluminación artificial interior del mismo espacio por la noche. Fuente: James Turrell

contemplar fenómenos lumínicos mediante la perforación de paredes y techos, tratando de entender la huella que deja la luz solar sobre los espacios que coloniza, así como poder observar desde esas estancias el cielo y sus continuos cambios. Por lo general en los primeros años Turrell trabajaba en espacios provenientes de construcciones arquitectónicas preexistentes, sobre las que el artista intervenía abriendo perforaciones o jugando con los elementos del espacio arquitectónico para dejar filtrar luz. Sin embargo, *Open Sky* (2004) se convierte en la ocasión perfecta de colaboración entre el artista y el arquitecto para construir -ex novo- una obra desde la concepción íntegra de ambos participantes. En este caso el proceso colaborativo es completamente fructífero ya que ambos son afines. En la arquitectura de Ando también podemos percibir un intento por capturar la luz natural en la mayoría de sus obras y de forma más específica, el intento por capturar segmentos del paisaje o del cielo cambiantes en función del tiempo. Este concepto, conocido en japonés como *Shakkei* significa “paisaje prestado” o capturar algo que está vivo y ha sido desarrollado tanto en la obra del arquitecto en proyectos como por ejemplo en el Bense House Oval (1994-95) (Fig.104), perteneciente a la ampliación para las habitaciones

del Benesse House Museum, pero también por el artista Turrell en todos sus *Skyspaces*<sup>227</sup> (Fig. 105). De esta manera la colaboración de ambos para la sala del Museo les hizo trabajar sobre estos conceptos. Para la sala se pensó un cubo, como muchos de los espacios propuestos anteriormente por James Turrell, donde se abre en el techo un cuadrado perfecto que es el elemento que captura el cielo. Esta técnica ha sido depurada y perfeccionada por el artista, ya que en sus múltiples *Skyspaces* ha tratado de depurar al máximo el acabado de la línea del hueco proyectado para tratar de conseguir la mayor sensación de bidimensionalidad. Como explica Ángel Martínez:

“Desde un punto de vista constructivo, es notable su empeño por acercarse a la entelequia de la casi total planeidad del marco, hasta diluirlo apenas en una línea en el borde, y por tanto creando la sensación de un recuadro liso, como invocando, aunque no sea ese su objetivo, la noción de bidimensionalidad, el lenguaje minimal o la idea manierista de trampantojo”<sup>228</sup>

Para lograr esto, Turrell ha colaborado activamente con otros arquitectos con los que ha intercambiado conocimiento, entre ellos James Cross desde comienzos de los años ochenta con el que llegando casi a “una tecnología de dispositivo electrónico que produce esa ambigua sensación de interfaz, tal que si a veces se mirara a través del recuadro perfecto y se viera el cielo igual que un fondo de escritorio”<sup>229</sup> Si bien es cierto que el interior del cubículo es blanco, la dimensión arquitectónica se percibe por el zócalo que recorre toda la parte inferior que remarca la franja de entrada y la presencia humana, ya que se convierte en banco para que el espectador pueda sentarse y percibir la obra. Por el día la arquitectura permanece en la sombra, siendo iluminada por el potente halo de luz que entra por el cuadro cenital (Fig. 106), sin embargo, por la noche, Turrell juega con la luz iluminando a través de todo el zócalo el espacio interior y jugando con la percepción de los colores de la arquitectura y del cielo (Fig. 107).

### 03. Sala Walter de María

La última sala se trata de la obra de Walter de María, *Time/Timeless/No Time* (2004), que reside en un espacio pensado en colaboración directa con el arquitecto. Aquí es la arquitectura la que ayuda a percibir y recorrer la obra. La obra del artista consiste en una gran esfera de granito verde oscuro de 2.2 m de diámetro y 17 toneladas

227 Turrell ha ido construyendo miradores de este tipo en diversos escenarios del mundo, con carácter de serie oficialmente enunciada por él mismo como *Skyspaces*. Podríamos dividirlos entre los que están dentro de recintos museísticos o aquellos que son piezas autónomas de exteriores. Entre estos dos tipos, los integrados en otros recintos o los independientes, son más rotundos los primeros, porque no hay en ellos más que la elementalidad del dispositivo de encuadre, esto es, el efecto del marco que captura un fragmento de cielo y así todo es la pura potencia de la idea, precisión de la construcción del mecanismo, ensalzamiento del afuera y disolución de la objetualidad, experiencia espacial.

228 Ángel Martínez García-Posada. “Un marco para el cielo. Reflexiones sobre la clausura parcial de un *skyspace* de James Turrell.” *ZARCH : journal of interdisciplinary studies in architecture and urbanism*.14 (2020): 214-25

229 MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, op.cit., (2020), pág. 217



que es el elemento central del espacio. De María ya había propuesto esculturas parecidas instaladas en la Galería junto al mar en Benesse House. Esta sala fue trabajada como un gran pedestal, un espacio rectangular de monumentales proporciones religiosas (24 x 10 x 10). Esta sensación de atemporalidad y solemnidad se percibe nada más cruza la puerta de entrada, donde el espectador se topa con unas escaleras aparentemente infinitas que enmarcan y elevan la gran esfera (Fig.108). Estas escaleras planteadas por Ando siguen el principio japonés de *shintai* o movimiento, el cual en su arquitectura no se refiere simplemente al cuerpo humano, sino también al movimiento de otros fenómenos como la luz, el viento o el agua y que son capaces de alterar la fenomenología de la percepción de la obra con el sujeto. En este caso las escaleras nos invitan a recorrerlas y nos permiten acercarnos a la gran esfera haciendo que la experimentemos con nuestro cuerpo, tacto y sentidos y sintamos el peso de la escala y del material. Al final de la sala una pátina de luz entra rasante desde el techo lo que coayuda a brindar a todo el ámbito una atmósfera de solemnidad. La estrecha colaboración entre el arquitecto y el artista a la hora de la creación del proyecto se entiende debido a que la puerta de acceso tiene apenas 1 m de ancho por 2 m de alto. Esto revela que la escultura fue introducida a la habitación mediante una grúa, antes de culminar con la construcción del techo, lo que indica que tanto arquitecto como artista habían diseñado a la perfección la ejecución de la obra en el espacio.<sup>230</sup> Los muros de hormigón de la sala están acompañados de las esculturas pertenecientes a la serie 3-4-5 de esculturas creadas por el artista para esta instalación. Son un total de veintisiete grupos de tres poliedros de madera recubiertos por una pátina dorada, alternados rítmicamente sobre en las paredes del espacio y algunos sobre el suelo. La pátina dorada refleja la luz y contrasta con el color grisáceo del hormigón, dando al espectador la impresión de estar siendo observado tanto por las esculturas como por la gran esfera, en un espacio que se asemeja a un templo.

Como hemos podido estudiar, la intervención de Tadao Ando para este museo en específico cumple con los parámetros característicos de su arquitectura, dando una clara importancia a la dimensión lumínica como elemento material y trasformador del espacio. Tadao utiliza la arquitectura como un medio para poder malear la luz y así llenar los espacios de significado. Además, este caso de estudio es muy interesante el proceso de colaboración que se establece entre los artistas, James Turrell y Walter de María, pudiendo haber influenciado o contaminado las decisiones arquitectónicas de Ando, para lograr verdaderos espacios de encuentro entre el arte y la arquitectura.

230 Explicación de Carlos Zeballos en su visita al museo en ZEBALLOS, (2007)



Fig.108: Time/Timeless/No Time (2004). Walter the Maria. Chichu Art Museum, Naoshima. Perspectiva ascendente de entrada  
Fuente: <https://www.wikiart.org/en/walter-de-maria/time-timeless-no-time-2004>



CASO 2. La Isla de Naoshima (Naoshima, Japón)

Se analizan cuatro museos pertenecientes a la isla de Naoshima, proyectados por Tadao Ando. Algunos en colaboración íntegra con artistas como es el caso de Minamidera en colaboración con James Turrell, Lee Ufan Museum en colaboración con el fotógrafo y Chichu Art en colaboración con James Turrell y Walter de María. Los espacios propuestos por el arquitecto se completan con obras artísticas específicas

04. Chichu Art Museum (2004)  
Tadao Ando

Arquitectura  
escultórica  
Actuación en el paisaje

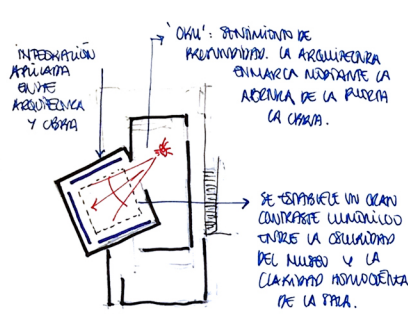
La arquitectura se encuentra perfectamente integrada en el paisaje quedando enterrada y sólo mostrando su huella debido a los lucernarios que sobresalen para captar la luz natural. Desde arriba la obra arquitectónica se percibe como una auténtica obra de land-art, lo que muestra la posible influencia de dicha corriente artística en el arquitecto

Contaminación  
compositiva  
Estructura espacial

El museo se organiza sobre la comprensión japonesa del espacio 'Ma' o vacío en forma triangular que articula las tres salas a analizar. En ellas se desarrollan otros tres conceptos espaciales:

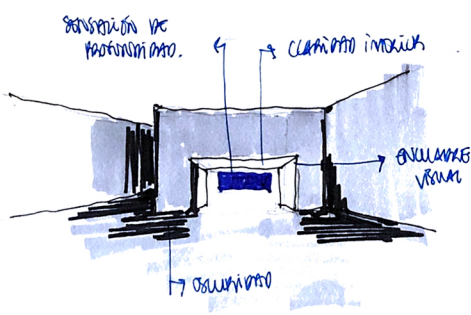
- 01: 'Oku' (Profundidad)
- 02: 'Shakkei' (Paisaje robado)
- 03: Shintai (Movimiento)

01: Sala Monet



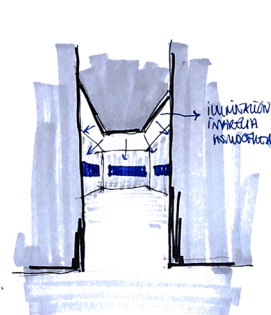
Interacción subordinada  
Forma-Espacio

Se establece una relación subordinada entre la arquitectura que enmarca a la pieza artística y la propia obra. En este caso el arquitecto propone una sala con las condiciones perfectas para la percepción de la misma



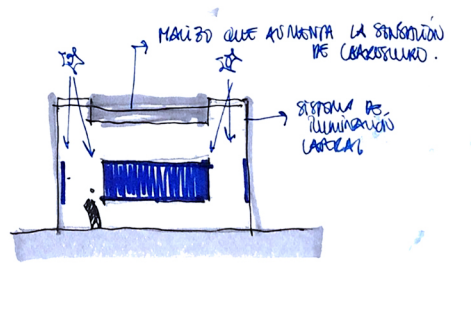
Encuadre  
Forma

La arquitectura enmarca de una manera rectangular la imagen de la obra artística dándole una importancia y presencia en el espacio donde habita



Homogeneidad  
Forma+Técnica

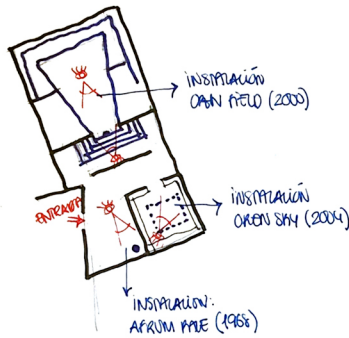
Se establece un contraste entre la luz homogénea de la sala que ilumina los cuadros y la oscuridad de la sala anterior desde donde el espectador observa en la oscuridad, creando una atmósfera mágica



Claridad: Sistema de iluminación  
Forma+Técnica+Función

Para la correcta percepción de la obra las paredes se revisten de blanco y el suelo se recubre con piezas de mármol cuadrado para diferenciar el suelo de paredes. La luz entra justo por el perímetro de la habitación, lo más cercana a las obras de arte pero se reflejándose en toda la sala por igual

02: Sala James Turrell



Interacción ubordinada  
Forma-Espacio

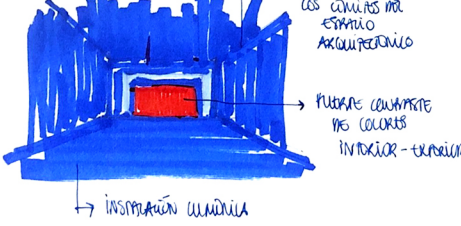
La sala se divide en tres zonas donde se exponen tres instalaciones diferentes:

- Open field (2000)
- Open sky (2004)
- Afrum pale (1968)



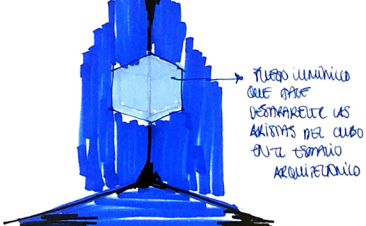
Open Field (2000)  
Encuadre lumínico

Mediante esta instalación se diluyen los límites arquitectónicos y artísticos. La pared plantea una abertura que mira hacia una sala iluminada la cual parece irreal. El indicio de que este es un espacio transitable se consigue mediante las escaleras que invitan al usuario a descubrir el espacio



Contraste  
Uso del color

El artista propone una diferenciación de tonalidad entre la sala exterior y la interior y enmarca ese contraste con una línea de halógenos transformando el espacio arquitectónico en un espacio ilusorio

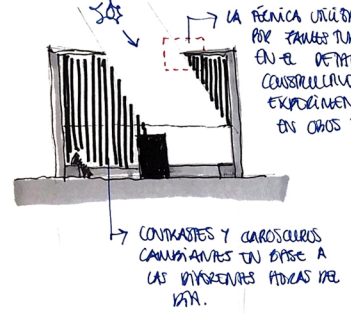


Afrum Pale (1968)  
Ilusiones espaciales

James Turrell transforma el espacio arquitectónico con un elemento de carácter plástico como lo es la luz, en esta obra se establece una dialéctica entre la esquina arquitectónica quebrada del museo y esquina del prisma proyectado

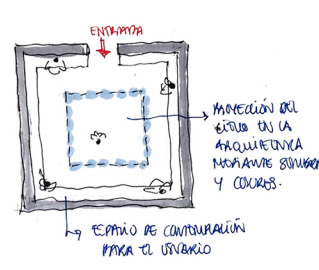
'Shakkei': Open Sky (2004)  
Porción de paisaje robado

La obra de James Turrell de nuevo adquiere una dimensión arquitectónica donde la morfología del museo se corresponde a la vez con la morfología de la obra. En esta caso la obra en sí misma trata de introducir el paisaje en la arquitectura a través del marco artístico



Claroscuros plásticos  
Forma+Técnica+Espacio

La abertura del techo unida a la técnica de ejecución desarrollada por el artista y la materialidad del espacio arquitectónico crean una atmósfera donde la luz adquiere un carácter plástico que se percibe variable en función del tiempo



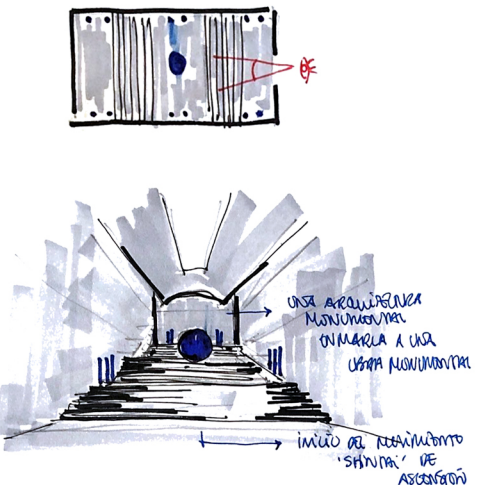
Experimentar el arte  
Forma+Espacio

De forma perimetral se coloca un banco corrido que permite al espectador sentarse y ofrecer al espacio la función de disfrutar de la obra estando dentro de ella. Se establece así una integración inseparable de la obra y la arquitectura

03: Sala Walter de María

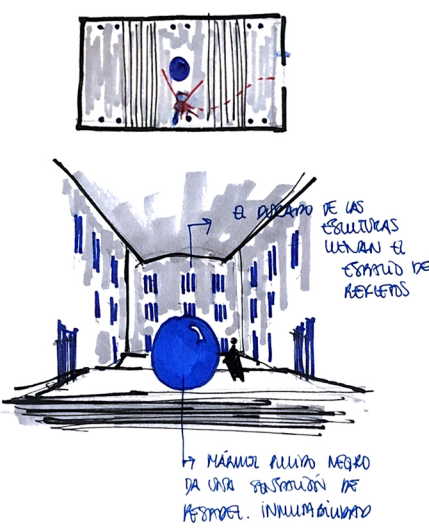
Interacción subordinada  
Integración colaborativa

La sala es el claro ejemplo de un 'site específico' una obra artística que se proyecta para un lugar determinado, pero del mismo modo la arquitectura también se proyecta para poder estar en consonancia con ella, produciéndose una integración colaborativa. En este caso la colaboración de Tadao junto con Walter de María trata de epimir la idea de 'Shintai' o movimiento, planteando un espacio articulado por unas escaleras que hacen mantener activo al usuario.



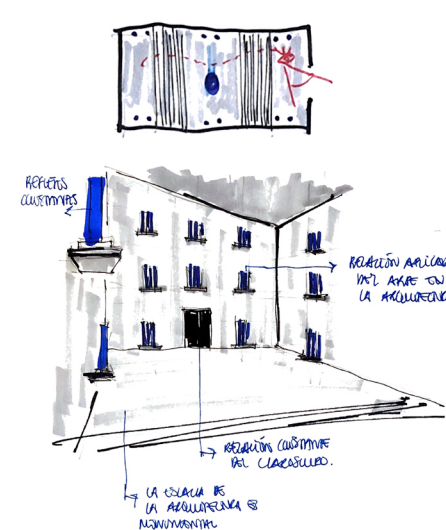
La escalera infinita  
Forma- Espacio- Símbolo

La escalera presenta una forma continua dividida en dos tramos, lo que acentúa el carácter de verticalidad y profundidad al espacio. La pieza artística se presenta inmóvil en el centro como si estuviera custodiando la sala. De esta forma la escalera toma una función pragmática, la de subir y poder experimentar mediante el movimiento la sala al completo, y una función estética, la cual nos comunica un mensaje remitiéndonos a idea de atemporalidad y de espacio sagrado



Proporción y escala  
Forma

La escultura principal se coloca en el medio de la sala y su imponente escala se muestra hacia el espectador como un elemento a recorrer y aprehender. La pieza se apropia del espacio arquitectónico creando a su vez un espacio experimentable alrededor. Su color negro intenso y pulido del material hace reflejar los cambios lumínicos, incluso reconocerse a uno mismo sobre ella



Materialidad  
Forma-Técnica

La rudeza del hormigón en contraste con el dorado de las esculturas dispuestas en las paredes quedan bañadas por la luz cenital creando contrastes lumínicos y cromáticos, haciendo que la sala se perciba diferente en función de las horas del día. El contraste de materiales ofrece al conjunto una imagen inigualable





### *Caso 3.*

*Daniel Libeskind*

*Museo Judío de Berlín*

*(Berlín, Alemania, 1999)*

**Fig.109:** Escalera principal. Museo Judío de Berlín (Berlín, Alemania, 1999). Tinta y acuarela  
Fuente: Elaboración propia

4.3.1 Daniel Libeskind: Sobre los aspectos de integración, contaminación y colaboración en su obra

Libeskind ha sido un arquitecto que ha demostrado tener un grado de compromiso con el Arte con mayúsculas ya que ha experimentado sus capacidades arquitectónicas en especial relación con la literatura, diseño, pintura y la música. Esta relación con la literatura y la poesía ha hecho que se manifiesten en su obra parámetros tales como el lenguaje, símbolo, memoria y la imagen, haciendo que experimentara con diferentes recursos artísticos para lograr emocionar con su arquitectura. Además, es un arquitecto que ha permanecido muy cercano al mundo de la pintura y su profesión le ha permitido explorar su condición de artista en numerosas ocasiones. En obras como la serie *Chamberworks* (1968) (Fig. 110), un conjunto de 28 dibujos ha tratado de explorar la relación entre música y arquitectura desde un punto de vista arquitectónico y gráfico. Grafismo y composición de carácter expresionista y constructivista que ha sido influyente en sus diseños arquitectónicos posteriores. En la obra de Libeskind, es probablemente donde encontremos la manifestación más fehaciente de la distorsión y multidireccionalidad de la trama de ordenación proyectual. Analizando su obra nos damos cuenta de la complejidad formal y espacial como una proyección de una realidad alojada conceptualmente en el hiperespacio.<sup>231</sup>

*Micromegas* (1979) (Fig. 111) representa una densa amalgama de elementos geométricos que se disponen en un plano y que se entrecruzan siguiendo las infinitas direcciones de un espacio superior proyectado. Según explica Oscar Rodríguez Mora: “Los prismas longilíneos se superponen entre girados según sistemas de referencia tridimensionales como sucedía en los Proun de Lissitzky.”<sup>232</sup> Se trata de una obra compuesta por diez dibujos, la cual tiene el nombre de una historia satírica de Voltaire, lo que denota su pasión por la literatura y la poesía y sobre la que hace una reflexión:

“Un dibujo arquitectónico es tanto un despliegue prospectivo de posibilidades futuras como la recuperación de una historia particular de cuyas intenciones da testimonio y cuyos límites siempre desafía. En cualquier caso, un dibujo es más que la sombra de un objeto, más que un montón de líneas, más que una resignación a la inercia de lo convencional.”<sup>233</sup>

231 Véase O. RODRÍGUEZ MORA. De las vanguardias a la arquitectura contemporánea: Espacio-tiempo, hiperespacio y nuevas geometrías. Nobuko, 2021  
232 RODRÍGUEZ MORA, op.cit., (2021)  
233 Daniel Libeskind. Theœ space of encounter. 1. publ. in the United States of America ed. New York, NY: Universe, 2000



Fig.110: Chamberworks (1983)  
Fuente: Daniel Libeskind

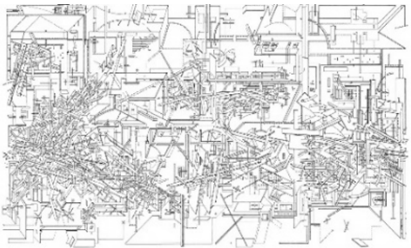


Fig.111: Micromegas (1979)  
Fuente: Daniel Libeskind

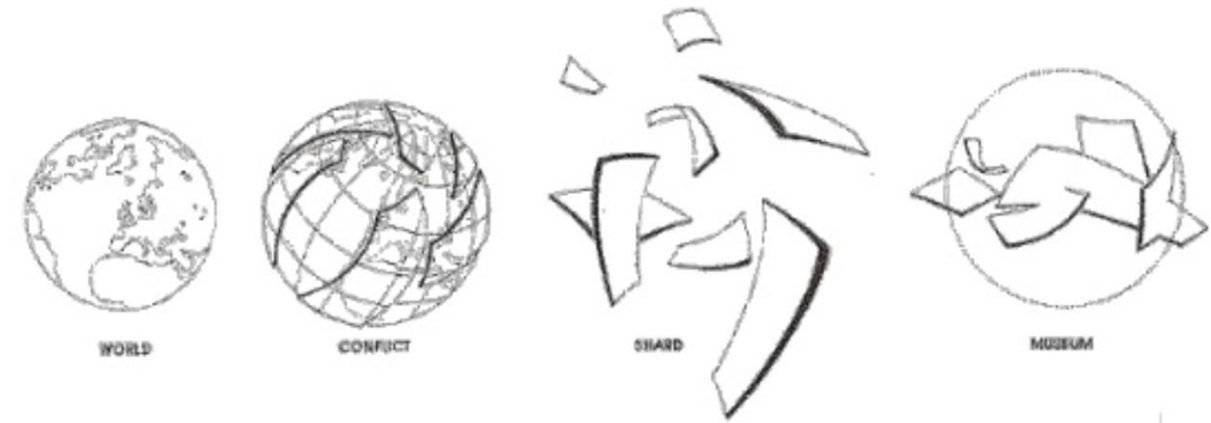


Fig.112: Croquis de concepto. Museo Imperial de la guerra (1997-2001)  
Fuente: <http://arquitecturaespectacular.blogspot.com/2010/04/museo-imperial-de-la-guerra.html>

Esta relación con la pintura y la creación artística de Libeskind denota en sus procesos proyectuales contaminaciones formales y compositivas provenientes de la vanguardia, como por ejemplo la experimentación formal y la manipulación geométrica de las corrientes constructivistas, así como matices expresionistas que dotan a sus obras de un romanticismo simbólico y escultórico. Esto se podría traducir en una auto contaminación como las que señalábamos en arquitectos como Le Corbusier o Max Bill, quienes gracias a su producción artística se auto influenciaban para desarrollar su arquitectura. Dentro de las diversas expresiones formales del constructivismo cabría señalar la fragmentación y la superposición como dos recursos relevantes en su obra. En cuanto al uso de la fragmentación, fue un impulso estético que sirvió a muchos arquitectos de la época para representar los aspectos sociales, políticos y culturales del momento. Un ejemplo de ello es el proyecto para el Museo Imperial de la guerra (1997-2001), donde el arquitecto va a utilizar el concepto de la explosión y la fragmentación, haciendo una metáfora sobre la destrucción de la Segunda Guerra Mundial. El edificio se genera a partir de la detección de las zonas de conflicto bélico en el mundo, las cuales van a estallar y fragmentarse para luego para luego reconciliarse y recomponerse en un mismo todo (Fig.112)<sup>234</sup>.

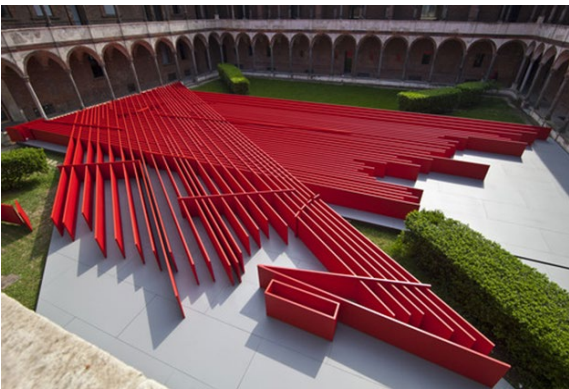
Este concepto de fragmentación no sólo le sirve para componer de forma tangible el edificio, si no para llenarlo

234 Véase MEDINA GÓMEZ, V., 2003. Forma y composición en la arquitectura deconstructivista. E.T.S. Arquitectura (UPM)





**Fig.113:** Musical Labyrinth (Frankfurt, 2016). Fuente: <https://aasarchitecture.com/category/name/daniel-libeskind/page/2/>



**Fig.114:** Future Flowers (2015). Fuente: <https://www.adnkronos.com/nel-giardino-della-statale-sboccia-future-flowers-listallazione-di-libeskind>

de significado. Esta reconciliación de las partes no es más que una metáfora que habla y comunica. Si bien es cierto que en su obra la categoría de colaboración no destaca como en los dos casos estudiados anteriormente, sí que se puede afirmar que ha colaborado junto a otros artistas en campos como el diseño de muebles, con la empresa Kienkamper Muebles o instalaciones de arte público, donde plasma su interés por la integración del arte y la arquitectura en el espacio público. Cabría señalar dos de estas instalaciones, por haber establecido un proceso colaborativo con otros artistas para su desarrollo, a la vez que plasman su sensibilidad proyectual y sus carácter artístico.

La instalación de Musical Labyrinth (Frankfurt, 2016) (Fig.113) en colaboración con la multinacional española Consentino City, se trata de una obra de arte público, tal y como lo ha definido el propio arquitecto, con la que los ciudadanos podrán interactuar y caminar a través de ella. Dichas líneas del dibujo ilustran un laberinto imaginario dentro de la ciudad, indicando a su vez los puntos que se correlacionan con las 18 direcciones donde tendrán lugar los diferentes conciertos y performances de “One Day in Life”. Por otro lado, *Future Flowers*, una instalación para la Semana del diseño de Milán (2015) (Fig. 114) fue diseñada en colaboración con la empresa italiana Oikos donde se exploró no solo la escala de la obra si no el material y el color como parámetros simbólicos. A través de este proceso colaborativo se indagó en la reflexión de la manipulación y organización de los paneles, los cuales servían de elementos de reflexión de la luz y del color. Todo ellos para proponer, mediante la arquitectura y el arte, una dimensión metafórica creando un ritmo lumínico que transmite la impresión del movimiento de las flores balanceándose en el viento.

4.3.2. El Museo Judío de Berlín, (Berlín, Alemania, 1999)

Según el artículo de José María Fernández Isla describe el Museo Judío de Berlín como una obra frente a la que es imposible mantenerse indiferente:

“Uno no sabe qué admirar más en este edificio, si un planteamiento de una metáfora intelectual soportada en dos líneas, que dibujan el diseño de las plantas y resuelven la organización y relación de los espacios: una recta, pero rota en fragmentos, la otra tortuosa, pero prolongada indefinidamente; o la inquietante belleza de sus fachadas de titanio, donde 288 distintos huecos de ventana se presentan como profundas cicatrices”<sup>235</sup>

El propio Libeskind se refiere al proyecto como “Entrelíneas”, (Fig.115) sobre el que se deberá leer la gran aportación del pueblo judío al desarrollo de Berlín y por ello una necesidad de integrar la memoria colectiva en la ciudad.<sup>236</sup> Como explica María José Melendo: “la sola idea de texto o de destino tiene que ver con el entretreído de líneas. En este sentido, el Museo se inscribe en la concepción de la arquitectura como texto, como palimpsesto en el cual es posible inteligir infinidad de sentidos”<sup>237</sup>. Además de esto, según explica el propio arquitecto:

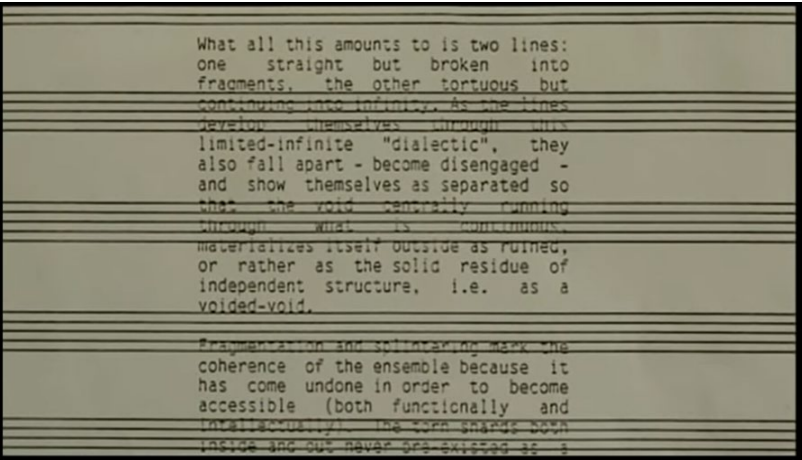
“El título Entre líneas es muy literal. No es una metáfora, porque se trata de un movimiento que no se realiza sobre una línea. Ni la línea recta desconectada, ni la línea tortuosa que se entrelaza continuamente con ella, son las rutas de circulación. La memoria del concurso fue inscrita, literalmente, entre las líneas de una partitura que carecía de pentagrama”<sup>238</sup>

Museo Judío de Berlín es, ante todo, un ejercicio de deconstrucción que reafirma su arquitectura gracias a la música y completa la ópera inacabada de Schönberg, Moses und Aron (Moisés y Arón), utilizando el vacío como elemento de representación de un concepto; la destrucción del pueblo judío. Además, su influencia musical le llevó a proyectar el edificio siguiendo la estructura dodecafónica y estableciendo relaciones entre la armonía, el tono, la altura, el ritmo o la escala, parámetros musicales que también tienen su razón de ser en la proyección arquitectónica.<sup>239</sup>

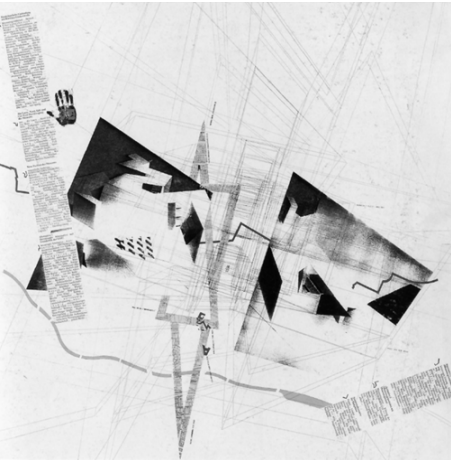
Según Melendo: “Las manifestaciones estéticas del Holocausto logran transitar los confines de la representación, materializando la inextinguible tensión entre el aspecto irresoluble del acontecimiento [...] y la intensi-

235 FERNÁNDEZ ISLA, JM., 1999. “Alicia en las ciudades: Museo Judío de Berlín, Daniel Libeskind.” *Arquitectura*.318: 94-9  
236 FERNÁNDEZ ISLA, op.cit., (1999), pág.96  
237 MELENDO, M.J., 2004. ‘Vacando el vacío’: *El museo de Berlín como espacio de memoria ‘autorreflexivo’*, Facultad de ciencias sociales. Universidad de Buenos Aires. pág. 8  
238 Daniel Libeskind, en Donald Bathes, Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind en: *El Croquis* nº80, 1996, pág. 9  
239 Ideas extraídas de Marc Bosch von Hoff, Composición de una atmósfera. Relaciones entre el lenguaje arquitectónico y musical, ETSAB - UPC, 2020, 21.





**Fig.115:** Memoria original del proyecto entre las líneas de una partitura  
Fuente: Documental Arquitecturas 2002, El Museo Judío de Berlín



**Fig.116:** Collage del emplazamiento. La estrella está formada por recortes del plano de la ciudad. Fuente:La alegoría como lenguaje

dad de la obra estética para instaurar la reflexión sobre el pasado.”<sup>240</sup> De esta manera se puede analizar como la experiencia artística se convierte en la principal vía de acceso a ese pasado y memoria, que se materializa a través de su arquitectura. El recurso alegórico es explotado en esta propuesta para narrar tres hechos que fundamentan el museo. El primero es la imposibilidad de entender la historia de Berlín sin entender y reconocer la enorme contribución cultural, intelectual y económica de los ciudadanos judíos de Berlín. El segundo es la necesidad de integrar física y espiritualmente el significado del holocausto en la conciencia y la memoria de Berlín. El tercero, es que solo a través del reconocimiento de los vacíos que han dejado la muerte de los judíos, puede tener un futuro la historia de Berlín. Con el objetivo de narrar estos hechos y representarlos, construye una matriz que adopta la forma de un sistema de triángulos entrelazados. Dichos triángulos hacen referencia al emblema de una estrella comprimida y distorsionada, que permite relacionar el edificio con lugares de la ciudad donde vivieron y trabajaron ciertos escritores, compositores, artistas y poetas judíos.

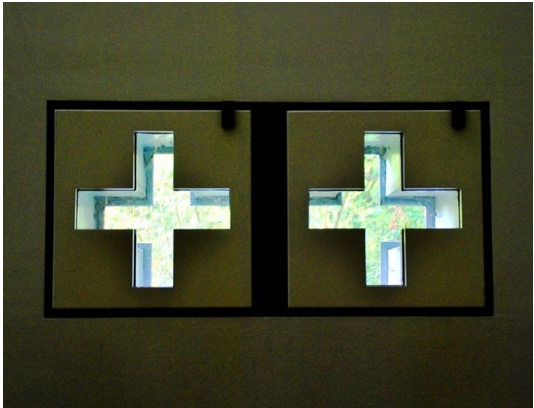
**01. Desconexión:**

El edificio proyectado por Libeskind se posa sobre el territorio de una manera solemne con u gran carácter escultórico. Esto se debe a varios motivos, el tratamiento de fachada que proyecta el arquitecto de un carácter artístico excepcional, la propia morfología del edificio, quebrada y violenta de una gran fuerza expresiva y por último el hecho de que no haya ninguna entrada aparente por la que poder acceder al museo. Como afirma Melendo: “La urdimbre del espacio y el entretejido de programas dentro del museo permanecen totalmente ocultos desde el exterior.”<sup>241</sup> Todo esto aumenta el carácter escultórico del proyecto y resalta su presencia en

240 MELENDO, op.cit., (2004), pág. 2  
241 MELENDO, op.cit., (2004) pág. 8



**Fig.117:** Kasimir Malévitch, Croix [noir], 1915. Fuente: Centre Georges Pompidou



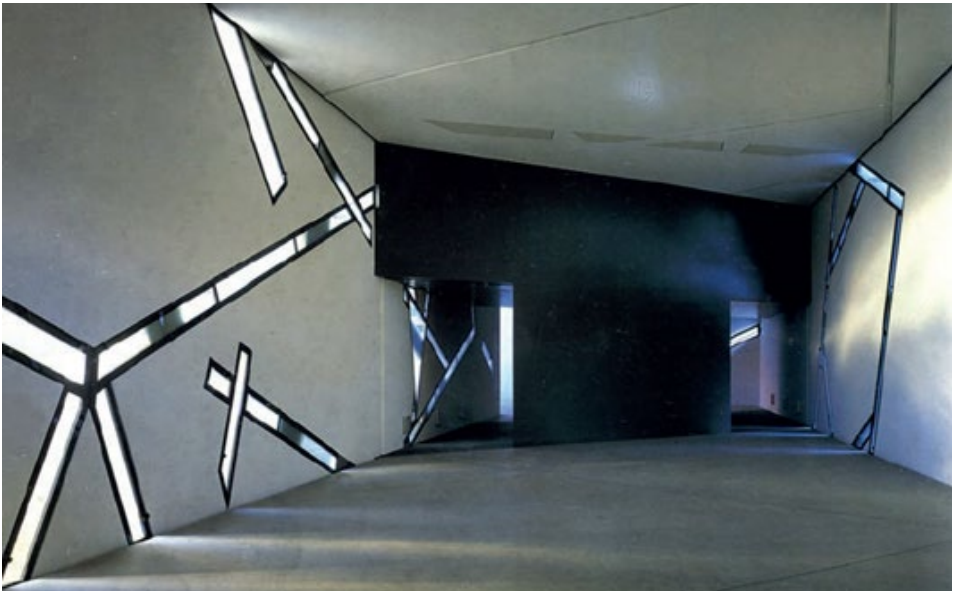
**Fig.118:** Ventanas del Museo Judío Berlín vistas desde el interior. Fuente:<https://www.flickr.com/photos/javier1949/4265717959/>



**Fig.119:** Popova, Construcción dinámica espacial, 1915. Fuente:<https://www.rtve.es/fotogalerias/exposicion-rodchenko-popovaova>



**Fig.120:** Fotografía de Hélène Binet de las “cicatrices” de la fachada. Fuente: Constructing wordls, 1996



**Fig.121:** Interior de las salas expositivas del museo en contraste con la luz de las aberturas de la fachada. Fuente: Documental Arquitecturas 2002, El Museo Judío de Berlín



el entorno urbano como un elemento a contemplar estéticamente. Libeskind utiliza la línea como un recurso plástico, la cual domina el edificio en todos sus elementos.

Desde las líneas quebradas que surcan la fachada, hasta la extraordinaria línea zigzagueante que pliega el volumen. Es por esta última que los berlinenses llamarían al museo *Blitz*, “el rayo”, cuya forma encarna toda la violencia y las rupturas de la historia judía en Alemania.<sup>242</sup>

02. Cicatriz

En este caso, la arquitectura del museo es una envolvente retórica de un sistema de funciones. En este tratamiento de la fachada podemos diferenciar algunos recursos estéticos que pueden venir dados por una contaminación figurativa hacia el arquitecto de los corrientes constructivistas y suprematistas de vanguardia como es el recurso de la superposición. Según explica Vicente Estaban Medina, uno de los aspectos comunes que posee la arquitectura con el constructivismo ruso es el de la superimposición. “La superimposición en diagonal de formas rectangulares o trapezoidales. Este tema aparece también claramente en la obra de toda la vanguardia rusa, desde Malevich a Lissitzky”<sup>243</sup> El modo de disponer libremente los elementos lineales que también proponía Kandinsky es similar al que utiliza Popova en sus trabajos de Construcción dinámica espacial y también se puede percibir en el lenguaje de Libeskind sobre la fachada del museo. Este utiliza la ventana corrida rizomática<sup>244</sup>, proponiendo un nuevo modo de componer la fachada, la cual ofrece al espectador una potente imagen de violentas cicatrices perforadas en el revestimiento de cinc y que, al coger la pátina del paso del tiempo, se resaltan cada vez más los surcos que simbolizan la herida hacia el pueblo judío. Paralelamente a este recurso estético de carácter pictórico, también podemos encontrar correlaciones entre los motivos en cruz de las ventanas y la obra del pintor suprematista Malévich, Cruz Negra (1915) (Figs.117 y 118), que nos muestran esas posibles contaminaciones vanguardistas del arquitecto. Según cita Carmen Escoda:

“Mediante las estrategias de la inclinación y deformación de los planos y de los huecos de fachadas, cualquier plano, cualquier segmento y cualquier espacio es diferente a los otros, tanto en dimensiones como en configuración. La infinidad de espacios laberínticos intersticiales, la diversidad de posiciones y formas de las ventanas, la iluminación,

los contornos indefinidos, el espacio infinito, conforman el propio alfabeto del museo”<sup>245</sup>

Pero no sólo el tratamiento de fachada posee una función estética y comunicativa si no también funcional, ya que las mayores aberturas se realizan en la tercera planta del edificio, lo que corresponde a la zona de las oficinas y despachos. Pese a que siguen manteniendo formas muy expresivas e inusuales o no reconocibles como ventana, cumplen la función de hacer entrar la luz natural a esas zonas de trabajo. En los interiores ambas funciones se combinan y las aberturas permiten el paso de luz natural a las diferentes salas expositivas del mismo modo que crean una imagen sacada de un cuadro de Popova<sup>246</sup> (Figs.119 y 120). En sí mismos los interiores se perciben como verdaderas obras de arte y además dificultan la instalación de otras obras sobre ellos ya que si no se taparían las aberturas de luz.

03. Imbricación

La primera solución arquitectónica de carácter puramente artístico se trata de la entrada que genera Libeskind para acceder al edificio. El encuentro entre el edificio principal y su anexo se produce bajo tierra, lo que preserva la contradictoria autonomía de ambos edificios sobre la superficie, al mismo tiempo que los solapa o los une en el interior. Esta yuxtaposición de arquitectura preexistente y arquitectura nueva se realiza mediante una torre de hormigón que atraviesa los tres pisos del museo y que se va mostrando en cada planta como un elemento que parece atravesar las paredes, de carácter rudo por el hormigón visto, y que en sí mismo es la propia obra artística a exponer en el espacio, simbolizando la relación del pueblo judío y el pueblo alemán en un mismo espacio.

04. Continuidad

La metáfora de la continuidad de la presencia judía en Alemania, Libeskind la va a materializar con el primero de los cuatro grandes ejes que componen el proyecto; *El Eje de la Continuidad*, que es el que comunica la entrada del museo (la cual comienza descendiendo bajo tierra, hasta el segundo piso del museo. Este eje plantea un recorrido en el cual es espectador debe descender bajo tierra hacia la oscuridad y las tinieblas del museo, continuar por un largo y estrecho pasillo guiado por un filo hilo de luz y por último comenzar a subir mediante unas escaleras que me muestran infinitas. Aquí Libeskind toma dos decisiones arquitectónicas para materializar el sentido de profundidad. La primera es hacer un pasillo tan estrecho que se vea reforzado por el juego de

242 Véase El Museo Judío De Berlín (Daniel Libeskind) - Arquitecturas (2002). Ed. Gonzalo Arquipedia. Youtube Vol. , 2013. Print.

243 JOHNSON, P., WIGLEY,M., (1988), Deconstructivism Architecture en Esteban Medina pág. 135

244 En la teoría filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari, un rizoma es un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. En un modelo rizomático, cualquier predicado afirmado de un elemento puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca. El rizoma carece, por lo tanto, de centro, un rasgo que lo ha hecho de particular interés en la filosofía de la ciencia y de la sociedad, la semiótica y la teoría de la comunicación contemporáneas.

245 ESCODA PASTOR, C., 2014. *La alegoría como lenguaje: narración y representación en Daniel Libeskind*. EGA : revista de expresión gráfica arquitectónica, 19(23), pág. 133

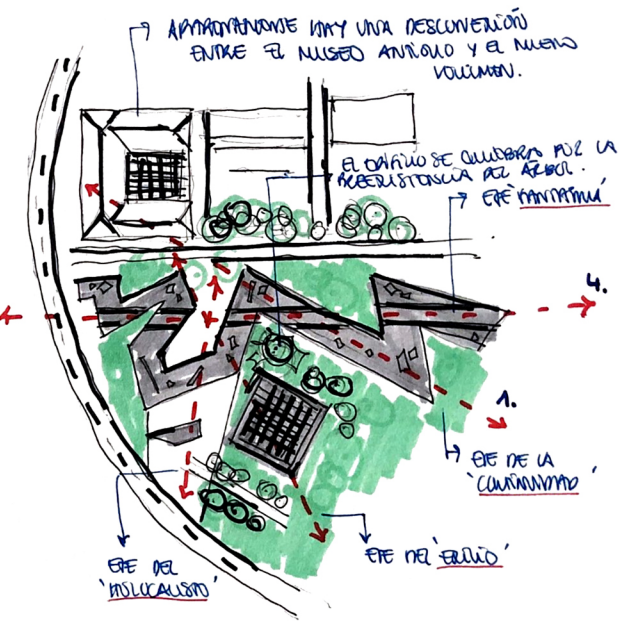
246 Liubov Serguéievna Popova pintora rusa asociada a las vanguardias como el constructvismo soviético, suprematismo y cubofuturismo.



CASO 3. MUSEO JUDÍO DE BERLÍN (Berlín, Alemania 2001)

Integración artística en su proceso proyectual mediante **contaminaciones** a nivel figurativo, compositivo y técnico. El arquitecto utiliza recursos morfológicos, espaciales y simbólicos para dotar a su arquitectura de una dimensión comunicativa a través de metáforas identificables mediante palabras concretas: Desconexión, cicatriz, imbricación, continuidad, muerte, prisión y vacío, que transmiten un mensaje colectivo.

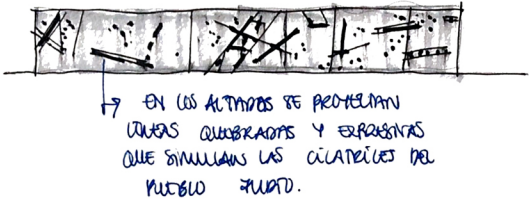
01. Desconexión



**Desconexión aparente**  
**Volúmenes individuales**  
**Forma-Espacio-Símbolo**

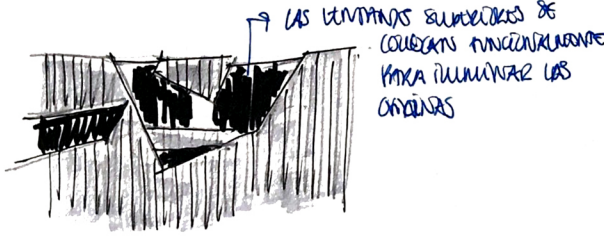
Tanto el edificio del antiguo museo como las tres piezas de nueva construcción se perciben independientes a primera vista ya que están conectadas de forma subterránea. Esto simboliza las continuas diferencias del pueblo alemán y el judío, quienes no compartían nada en común. Con este gesto el arquitecto deja exento el nuevo museo de toda entrada visible haciéndolo nacer del tejido urbano como si de una exultura de gran escala se tratara

02. Cicatrices



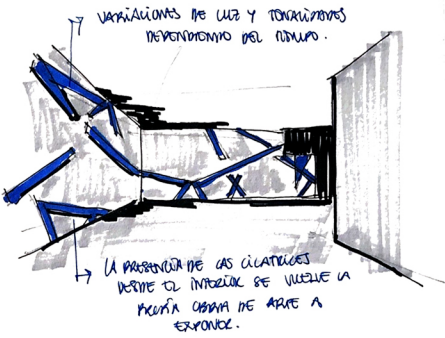
**Continente: Tratamiento de fachada**  
**Forma-Técnica-Símbolo**

Libeskind elige el zinc no oxidado que cambia su apariencia con el paso del tiempo oscureciéndose y cogiendo la pátina de los agentes temporales. Este cinc se perfora, se talla sobre él una serie de huecos que lejos simplemente de ser ventanas llenan de significado a la imagen que percibimos del edificio. La lógica que se establece para la proyección de estas líneas es metafórica siendo Libeskind quien unió sobre un plano los puntos emblemáticos que unían al judaísmo alemán y creando estas formas. Se puede percibir ciertas autocontaminaciones figurativas, en su forma de dibujar



**Luz Natural**  
**Forma-Técnica-Símbolo**

Las aperturas de fachada también se diseñan con un criterios de funcionalidad para traer luz natural a los despachos y oficinas que estan en la planta superior



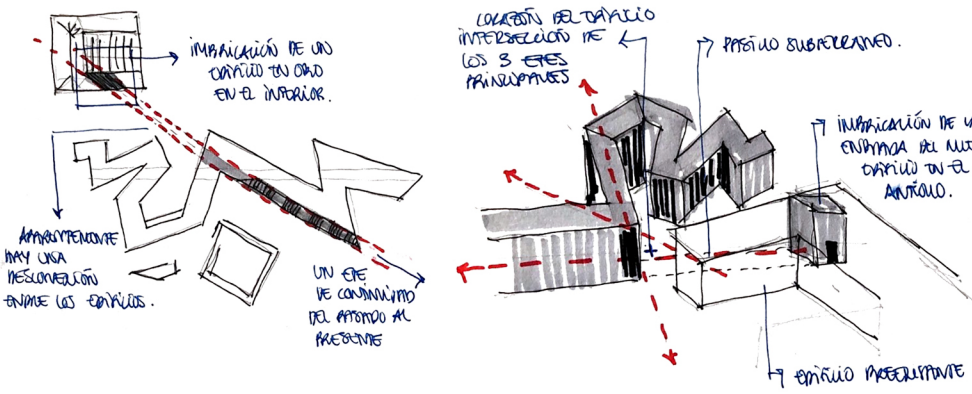
**Espacio expositivo interior**  
**Forma-Espacio-Símbolo**

Las brechas de luz se proyectan el interior del museo colonizando las paredes y dificultando en sí la exposición de otros elementos en ellas. El arquitecto consigue que la propia arquitectura se vuelva obra de arte a contemplar en sí misma. Los cambios lumínicos y de tonalidades invaden el interior dependiendo del tiempo

03. Imbricación

El eje de la continuidad esta formado por dos elementos:  
- Prisma extruido en forma de torre interior que sirve de elemento de entrada al museo (IMBRICACIÓN)  
- Pasillo subterráneo que conecta la entrada con la gran escalera principal. (CONTINUIDAD)

En este caso la imbricación del Museo Judío y el Monumento Histórico Alemán muestra la yuxtaposición de las culturas alemana y judía: de una forma violenta por la fuerza expresiva del gesto arquitectónico al mismo tiempo que oculto.



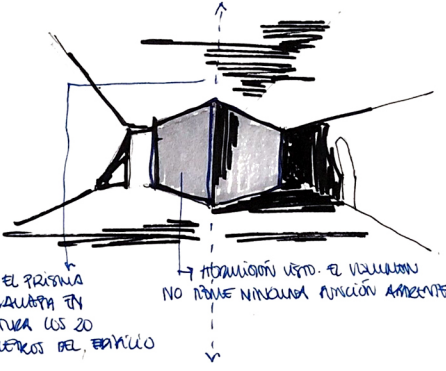
**Imbricación de la entrada en edificio existente**  
**Forma-Espacio**  
**Función-Símbolo**

Libeskind decide establecer la entrada al nuevo edificio mediante la preexistencia del antiguo. Para ello conecta de manera subterránea el eje de la continuidad con la entrada de manera horizontal y, por otro, yuxtapone el prisma de manera vertical a todo el edificio extruyéndolo



**Percepción 1**

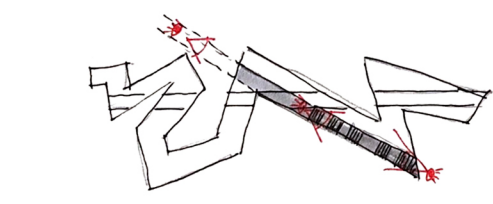
Se crea un diálogo entre la arquitectura existente del antiguo museo y la yuxtaposición del nuevo volumen que atraviesa todas las plantas. Esta imbricación de volúmenes convierte a la intervención del arquitecto en un gesto escultórico haciendo que sea el propio volumen el que se expone en el espacio



**Percepción 2**

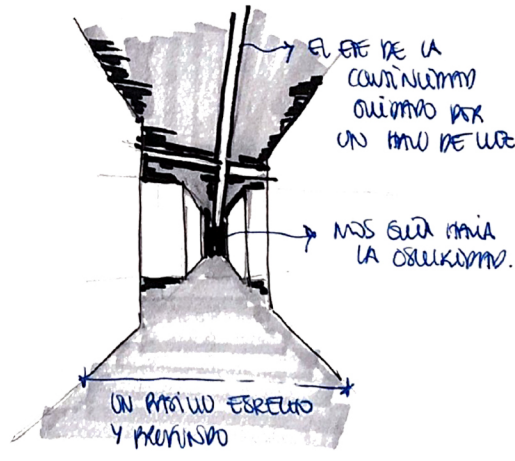
El prisma mide en altura exactamente lo mismo que el edificio antiguo y no posee ninguna función más que la simbólica y estética. Se utiliza el material tal y como es, hormigón bruto que nos ofrece una imagen ruda y pesada de dos culturas que se han intersecado a lo largo de la historia.

04. Continuidad



**Continuidad y profundidad**  
**Forma-Espacio-Símbolo**

Eje de la continuidad se sitúa a varios metros por debajo del edificio y simboliza la continuidad de la presencia judía en Alemania. Este culmina con la escalera principal que permite conectar los diferentes niveles del museo mediante un solo elemento continuo.



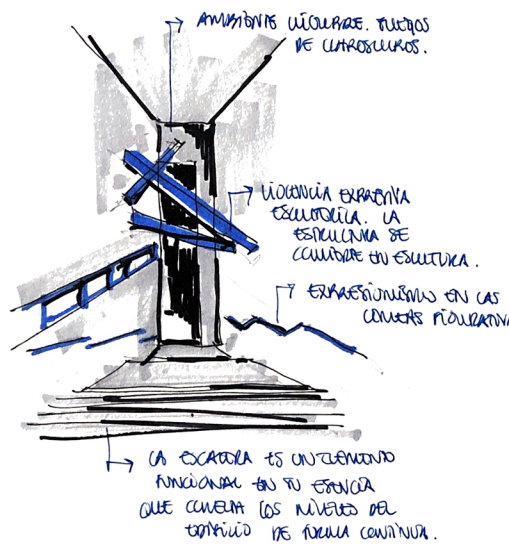
**Percepción 1**

El sentimiento de continuidad se percibe a través de las dimensiones tan estrechas del pasillo que crean una perspectiva forzada y profunda hacia la penumbra. Además de eso, se colocan halógenos en el techo que indican la circulación a seguir y remarcan más aún la sensación lineal del pasillo



**Percepción 2**

Cuando llegamos al comienzo de la escalera una perspectiva forzada, esta vez hacia arriba, nos muestra un camino tortuoso e intersecado con unos robustos pilares de hormigón que sirven de soporte estructural al edificio.



**Percepción 3**

Una vez recorrida la escalera y mirando hacia abajo, percibimos un ambiente en penumbra que simboliza el camino tortuoso recorrido. Libeskind utiliza la línea como elemento de expresión para transmitir violencia en diferentes partes del edificio como las ventanas, barandillas y los pilares escultóricos que atraviesan las paredes



claroscuros y que se enfatizan con una larga línea de halógenos que guía al usuario hacia la siguiente estancia. Se segunda, una vez recorrido el pasillo, el espectador llega a una inmensa escalera. La decisión arquitectónica de realizar de ese modo la escalera tiene por un lado cualidades funcionales, ya que permite el tránsito de personas, es rigurosa en su ejecución material y tiene un uso definido. Pero la escalera también presenta condiciones formales y estéticas que comunican algo más que su propia función. El hecho de que esté diseñada en un tramo continuo para subir tres niveles resalta la imagen de continuidad y de lugar que nos va a costar recorrer. Además, entre las paredes de la caja de escaleras se van intersecando una serie de elementos parecidos a pilares de hormigón, pero inclinados, cuyo carácter rudo y morfología rompen la serenidad de la escena indicando que el camino será tortuoso y estará truncado. La imagen se completa con las barandillas, líneas de acero quebrado que serpentean a medida que vamos subiendo como si fueran rayos eléctricos de gran expresividad y las ventanas o cicatrices que veíamos con anterioridad, que esta vez en el interior permiten un juego de claroscuros que refuerzan la expresividad de la imagen.

### 05. Muerte

Desde el corazón de los subsuelos del museo, en el cruce de caminos, existe el eje del Holocausto. Un pasillo que nos conduce a la torre del Holocausto o de la muerte, un volumen de hormigón visto, que tiene la altura del museo (tres plantas) y que no tiene una función específica más que la función de emocionar. Cuando el espectador se adentra en esta sala, lo primero que percibe es el inmenso vacío del espacio, ya que la relación de la escala humana y la escala de la construcción es sobrecogedora. Además, se decide abrir sólo una pequeña abertura en una de las esquinas de la torre que permite dejar pasar un pequeño halo de luz que crea un fuerte claroscuro con el final del techo de la torre que se decide pintar en negro para enfatizar en sentimiento de profundidad. Cuando el espectador entra al espacio, lo hace tras una pesada puerta de acero, al cerrarla sólo se escucha el silencio y, sólo pasado un tiempo este comienza a habituarse a la oscuridad y comienza a percibir y distinguir el contorno de la habitación y los sentidos auditivos comienzan a percibir el murmullo de la ciudad.<sup>247</sup> La torre de Holocausto es sí misma una obra de arte que difumina, una vez más, los límites entre arquitectura y escultura y apela directamente a los sentidos del espectador para que esta sea leída y experimentada. Así Libeskind consigue materializar el sentimiento de muerte haciéndonos desarrollar una imagen mental que asociamos con la oscuridad, el miedo, la desesperanza y la última luz que pudo apreciar tristemente el pueblo judío antes de morir.

<sup>247</sup> ESCODA PASTOR, op.cit., (2014), pág. 18



**Fig.122:** Vista exterior del Jardín del Exilio con la fachada del museo de telón de fondo.  
Fuente: <https://visitandojardines.com/2019/10/15/garten-des-exils-judisches-museum-berlin/>

### 06. Prisión

El Eje del Exilio nos conduce de manera subterránea a una salida al exterior del museo. El espectador es guiado por unos muros de hormigón de forma laberíntica hasta un cuadrilátero perfecto del que crecen cuarenta y nueve pilares de hormigón visto de siete metros de alto. Cuarenta y ocho de esas columnas representan el año en el que se instauró el estado de Israel, mientras que en la columna del medio fue construida con tierra proveniente de Jerusalén, lo que llena a la obra de más valor simbólico.<sup>248</sup> Si el espectador trata de seguir adelante con el recorrido, llegará un punto que se choque con un alto muro de hormigón haciendo que no tenga más remedio que entrar al bosque de columnas o bien deshacer el camino realizado. Este gesto arquitectónico hace que el usuario pueda mantener un contacto visual con el exterior, pero no físico, lo que aumenta la sensación de prisión. Según explica Carmen Escoda: “Dicho laberinto simboliza el calvario por el que pasaron los judíos y es una reinterpretación del Danteum de Terragni, de 1939, proyecto cuyo argumento, a su vez, establece una

<sup>248</sup> Véase ESCODA PASTOR, op. cit., (2014)

correspondencia alegórica, compositiva”<sup>249</sup>. Las columnas que conforman el espacio se encuentran colocadas a una distancia muy estrecha las unas de las otras, lo que genera una especie de pasillos intersticiales para que el usuario puede experimentar la obra desde su cualidad física en el espacio tiempo. Libeskind juega con la percepción del espectador a través de la arquitectura y consigue comunicar simbñolica y físicamente el sentimiento de prisión, ya que inclina el suelo sobre el que apoyan las columnas y camina el usuario unos diez grados, haciendo que cada vez que el espectador cambia de dirección, también cambio de inclinación, lo que produce una sensación de mareo y malestar.<sup>250</sup> Además de experimentar una sensación de prisión absoluta, otra metáfora que es capaz de generar el arquitecto es el sentimiento de desarraigo. El arquitecto plantea un jardín vertical que se sustenta en las cúspides de las columnas y simboliza el desarraigo de la cultura judía. Lo que se le ha arrancado a la tierra de raíz ahora es inalcanzable, lo vemos, pero no podemos llegar a ello. Libeskind demuestra así su gran faceta artística ya que es capaz de integrar la arquitectura y la escultura en una misma obra y además, relacionarla mediante un tratamiento de jardín y de paisaje con el museo como telón de fondo (Fig.122).

07. Vacío

La línea fantasma, se trata de una línea discontinua e invisible por el espectador que sólo se intuye cuando entendemos su composición en planta. Se trata de una línea interrumpida formada por un total de seis prismas extruidos que se intersecan de arriba abajo con toda la altura del edificio y que están relacionados con el vacío que dejó la muerte en el pueblo judío y su desaparición. Cada visitante debe enfrentarse al vacío o al lugar donde habita la presencia de la ausencia, del mismo modo que los curadores de las exposiciones temporales y permanentes del museo también deben “negociar” con ellos.<sup>251</sup> Esta metáfora también está relacionada con la ópera de Arnold Scñnberg, Moisés y Arón, la cual estaba inconclusa y Libeskind trata de finalizarla mediante un silencio musical que en este caso se materializa en forma de vacío arquitectónico. De esta forma se constata como mediante referentes históricos y musicales, se puede dar forma a la arquitectura a través de recursos metafóricos y formales. arquitectura, con la creación del último gran vacío, el Vacío de la Memoria.

El vacío de la Memoria (Fig.123) es el único de los seis vacíos que el usuario puede transitar y en el que se estableció una colaboración de Libeskind con el escultor Menashe Kadishman, para la instalación de la obra *Sha-*

249 Véase ESCODA PASTOR (2014)  
250 Véase El Museo Judío De Berlín (Daniel Libeskind) - Arquitecturas (2002).  
251 MELENDO, op.cit., (2004), pág 9

*lech*<sup>252</sup>(2001), que significa “hojas caídas” o “hojas muertas” y que no puede dejar de evocar dramáticamente a las víctimas del holoacausto. Esta instalación se compone de un total de diez mil discos de acero troquelado de forma circular, forjados en la apariencia de un rostro frenético que grita, cuya expresión inmediatamente recuerda al fantasmal rostro visto en el cuadro de Eduard Munch El grito (1893). Los discos están esparcidos por casi toda la superficie del suelo de la galería y se pide al visitante que los pise. Este difícil ejercicio de caminar provoca una profunda sensación de malestar, ya que no solo es difícil mantener el equilibrio, sino que también inconscientemente se resiste a pisotear una obra de arte que, además, representa sentimientos tan dolorosos. De esta, manera artista y arquitecto trabajan por el fin de emocionar al espectador aplicando la obra de arte a un espacio arquitectónico proyectado y estableciendo un fuerte vínculo entre ambos elementos. La materialidad de las piezas escultóricas es alterada por la acción humana y ambos dos resuenan en el espacio arquitectónico, haciendo que la obra completa y su su espectador se fusionen en una única entidad apasionada, lo que hace del lugar un espacio sobrecogedor que no se podría dar si alguno de los elementos no existiera.

Sin duda alguna Libeskind consigue hacer una arquitectura de un fuerte carácter artístico que se puede percibir en las diferentes herramientas formales y compositivas que utiliza, que son afines a artes plásticas como pintura y cultura, a la par que gracias a sus conocimientos musicales y literarios es capaz de dotar a la obra de metáforas que materializa modificando la forma y el espacio, creando con ellos multitud de dimensiones lumínicas y acústicas. De esta manera la función del edificio se convierte en la de emocionar al espectador y hacerle reflexionar sobre cuestiones más allá de lo puramente formal. El resultado es un edificio fragmentado en varios ligares que nos muestra una arquitectura de la memoria, la cual articula la relación entre espacio edificado y tiempo experimentado. De esta forma comprendemos como Libeskind ha logrado abrir un cauce teórico que incorpora la dimensión de la esencia emocional en la arquitectura contemporánea en un proceso proyectual que conlleva la descomposición en trazas de sus proyectos, en una obra que conjuga arquitectura, música, literatura, pintura y memoria histórica, fomentando la interdisciplinariedad entre campos extra arquitectónicos.

252 Véase la web oficial de Menashe Khadishman: <http://new.menashekadishman.com/all-works/installations/shalechet/>



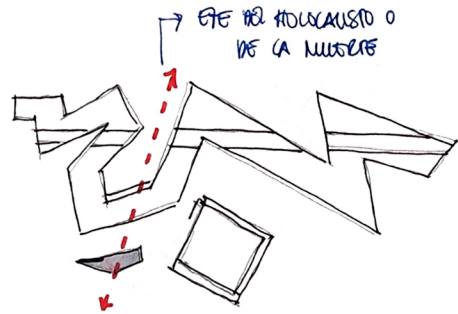


**Fig.123:** “El Vacío de la Memoria” con la instalación del artista Menashe Kadishman. Fuente: Universidad Nacional de Mar de Plata Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo. Teoría y crítica de la arquitectura y el urbanismo

CASO 3. MUSEO JUDÍO DE BERLÍN (Berlín, Alemania 2001)

Integración artística en su proceso proyectual mediante **contaminaciones** a nivel figurativo, compositivo y técnico. El arquitecto utiliza recursos morfológicos, espaciales y simbólicos para dotar a su arquitectura de una dimensión comunicativa a través de metáforas identificables mediante palabras concretas: Desconexión, cicatriz, imbricación, continuidad, muerte, prisión y vacío, que transmiten un mensaje colectivo.

05. Muerte



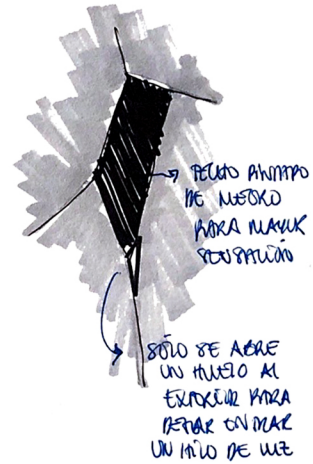
Eje del holocausto  
Forma- Espacio: Escala y proporción

La Torre del holocausto es uno de los dos monumentos exteriores al museo que está conectado por uno de los tres ejes subterráneos. Carece de función específica más que la función de emocionar al espectador cuando la experimenta ya que es, de todos los elementos propuestos por el arquitecto, la que simboliza el horror del Holocausto judío y por tanto la muerte.



Desesperanza: Fina abertura de luz  
Forma-Espacio-Símbolo

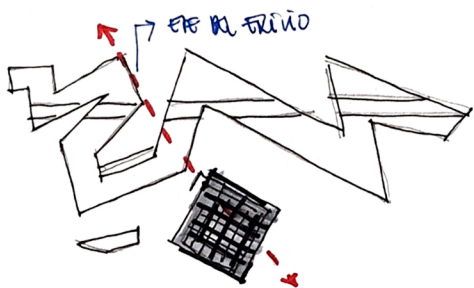
La torre mide los aproximadamente 21 metros que mide el museo, pero está desprovista de cualquier otra función más que la de crear un espacio impactante y donde se pueda experimentar el vacío y el miedo. La construcción, al igual que la torre de la entrada se realiza en hormigón para dar efecto de rudeza y permanencia, mientras que el fino hilo de luz que se cuelga por la abertura de la parte superior simboliza la poca esperanza que queda antes de la muerte.



Sepultura: Oscuridad  
Forma-Espacio-Símbolo

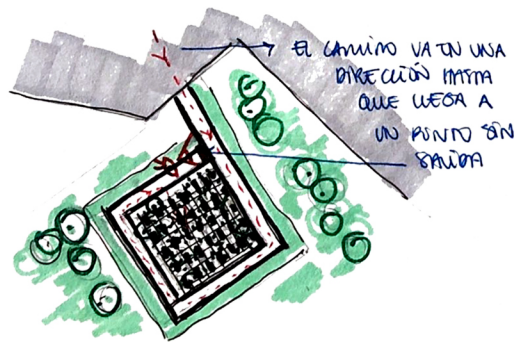
Cuando el espectador mira hacia el techo, este se percibe negro ya que se ha pintado a propósito para aumentar la sensación de profundidad. Al ser de una altura tan grande el final del techo nunca se percibe con claridad. Sólo una pequeña abertura deja entrar un fino hilo de luz que produce un fuerte claroscuro en el espacio, como si del último rayo de luz que pudiéramos ver se tratara.

06. Prisión



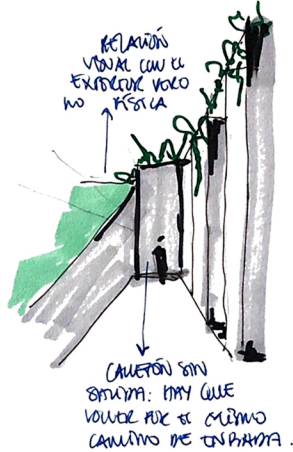
Eje del exilio  
El jardín del exilio

Se trata de un monumento situado al exterior del museo formado por 49 pilares de hormigón, antes apodado Josef Hoffman en homenaje al arquitecto y diseñador austriaco que formó parte de la Sezession. El 49 simboliza la fecha de fundación de Israel.



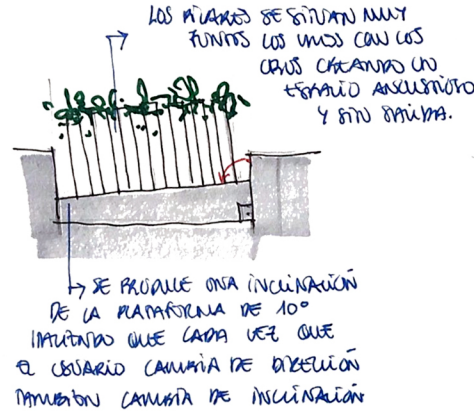
Laberinto sin salida  
Emplazamiento-Espacio-Forma

El monumento forma una retícula perfecta que se inserta de forma solemne en el terreno mostrando desde el exterior la mitad de su altura real. El conjunto está rodeado por cuatro muros contiguos de hormigón que generan un recorrido en una sola dirección.



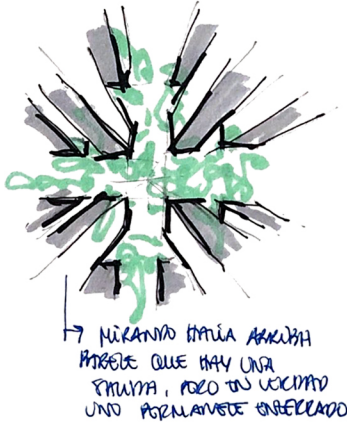
Percepción 1

Al llegar al final de ese recorrido enmarcada por los muros, nos topamos con una pared vertical de hormigón que nos obliga o a introducirnos en medio del bosque de pilares que constuye el monumento o dar la vuelta por la dirección de donde hemos venido. Se genera un ambiente de angustia ya que se mantiene una relación visual con el exterior, pero sin embargo no nos queda otra opción que volver a introducirnos dentro del edificio para continuar con la experiencia.



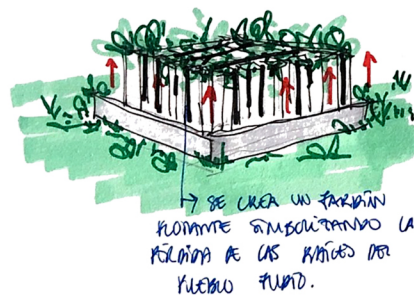
Desequilibrio  
Forma-Espacio-Símbolo

El arquitecto consigue crear una sensación de malestar al usuario obligándole a experimentar la escultura arquitectónica. Esto se consigue inclinando 10 grados el suelo por donde se camina y manteniendo perpendicular a él la retícula de pilares. Cada vez que el usuario hace un cambio de dirección, realiza por consiguiente un cambio de inclinación, lo que supone una sensación de mareo, desequilibrio y malestar.



Prisión: Bosque de pilares  
Forma-Espacio-Símbolo

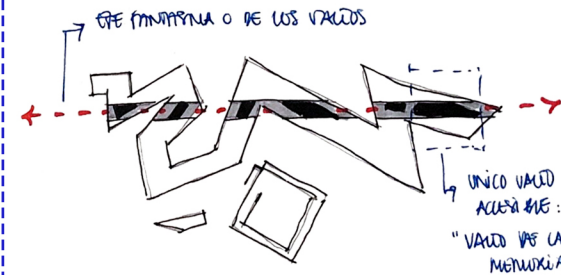
Debido a la gran altura de los pilares en relación con el usuario se crea una perspectiva fugada hacia el cielo que enmarca la vegetación suspendida. Mientras que el usuario percibe la luz naturales y la imagen del cielo, este se encuentra en una prisión de pilares de la que no puede salir.



Desarraigo  
Forma-Técnica-Símbolo

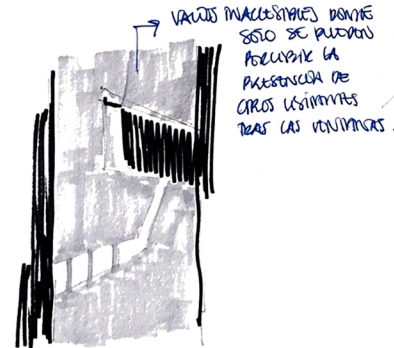
En este construcción los límites entre escultura y arquitectura se difuminan por completo. Libeskind juega de una manera excepcional con el paisaje que enmarca la construcción. mediante el gesto de suspender en el aire la vegetación colocándola en la cima de los pilares. Esto simboliza el desarraigo cultural y de identidad del pueblo judío y a la vez se percibe como un gesto brusco ya que es como si se arrancara la vegetación de su lugar original.

08. Vacío



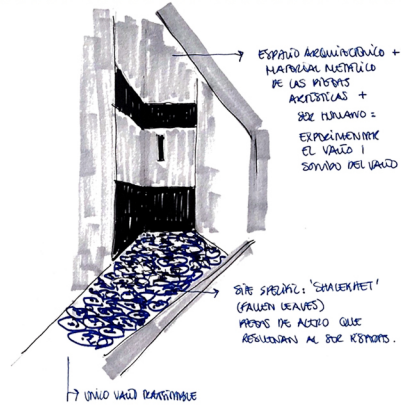
Eje fantasma: Los vacíos  
Forma-Espacio: Proporción y ritmo

Se trata de un eje discontinuo que sólo se hace perceptible a través del plano de cubiertas del edificio. Línea entroncada por los violentos quiebros del edificio que simboliza por un lado, las trazas que dejó la presencia judía en Alemania y, por otro el vacío y la destrucción producido mediante la guerra. Los vacíos constituyen la Ópera inacabada de Moisés y Arón dotando a la arquitectura de un componenete musical a través del ritmo y la proporción de los 'silencios'



Silencio: Intransitabilidad  
Símbolo

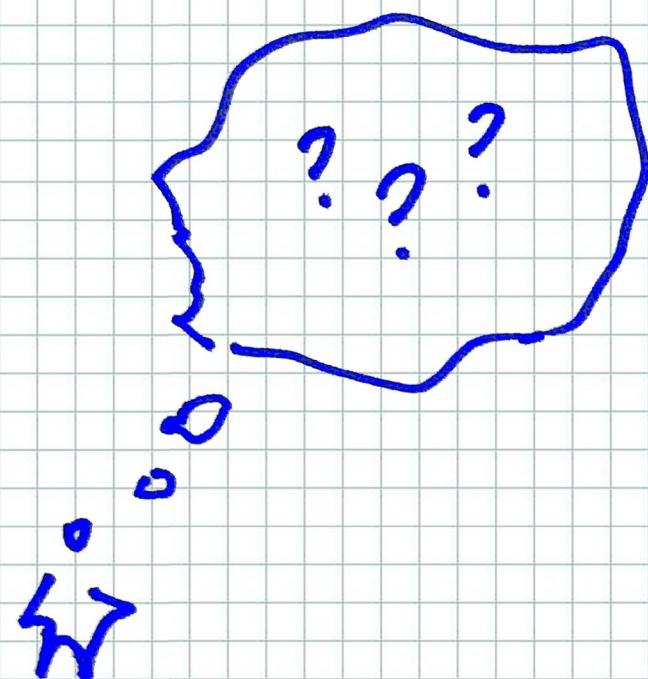
Se establecen a lo largo del eje cinco vacíos intransitables al interior. Sólo mediante las aberturas de los paramentos se establecen conexiones visuales con otros usuarios que estén recorriendo el museo. Eso unido a los fuertes claroscuros de los espacios interiores, hacen de estos elementos verdaderos elementos musicales que terminan de componer el conjunto rítmico del edificio.



El vacío de la Memoria  
Instalación: Interacción subordinada

Se trata del único vacío en el que se puede entrar. El artista israelí Menashe Kadishman fabricó 10.000 caras de acero troquelado en homenaje a los judíos asesinados y a las víctimas de la violencia y la guerra. Se establece así un diálogo entre el material de la obra y el usuario, interactuando por medio de la resonancia en la arquitectura. Se experimentan así los rostros de metal al pisarse, simbolizando el daño sufrido por el pueblo judío.





## *Capítulo V* *Conclusiones*

***Sobre la hipótesis anunciada***

El estudio realizado sobre la reconstrucción a nivel teórico y proyectual de las interrelaciones artístico-arquitectónicas a lo largo del siglo XX nos ha permitido ejemplificar, por un lado, las distintas formas de interacción que pueden establecer las artes frente al campo de la arquitectura y, por otro, en qué medida existen trasposiciones directas de los medios artísticos que se materializan arquitectónicamente. La proclamación de las tres categorías: Integración, contaminación y colaboración, nace de la observación crítica de su significación -de forma simultánea mayoritariamente en el siglo XX- y se trata de una reflexión que opera en función del estudio de sus manifestaciones teóricas y proyectuales. Como se ha ido advirtiendo a lo largo del trabajo, las categorías anunciadas no pueden entenderse como categorías estancas e independientes, si no permeables e influenciadas las unas a las otras. Esto nos ha hecho entender que varios de los proyectos elegidos para la ejemplificación del marco teórico responden tanto a la categoría en la que se ubican, como pueden contener matices de las otras dos categorías restantes. Esto subraya la dificultad de clasificar un proyecto en una categoría u otra, tratándose de una decisión personal y crítico-reflexiva para tratar de ejemplificar la problemática, la cual podía plantear soluciones diferentes, incluso otros proyectos diferentes.

***Difuminando los límites entre arquitecto y artista***

En base a los casos de estudio se ha podido constatar que el caso de Herzog y de Meuron, es la clara representación empírica de que las tres categorías primarias (integración, contaminación y colaboración) pueden interaccionar de forma simultánea y fundirse en una misma esfera. Sin embargo, sí que se puede resaltar especialmente el gran componente colaborativo en su obra, habiendo sido dos arquitectos que han tenido presente la colaboración inmediata con otros artistas; algo que los ha llevado a “contaminarse” en ciertos aspectos a la hora de proyectar. Estas relaciones multidisciplinares les han aportado herramientas directas, que luego han implementado a la hora de concebir proyectos. Sobre este punto cabe resaltar la gran influencia del artista Rémy Zaugg, quien a través de sus prolíferas colaboraciones, transmitió a los arquitectos un discurso y visión muy relacionado con aspectos artísticos. En especial, desde el punto de vista pictórico, Zaugg les introdujo grandes reflexiones sobre la percepción de la obra de arte en el espacio, del mismo modo que les hizo preguntarse sobre cuáles debían ser las características perfectas de la arquitectura para establecer un diálogo con la pieza artística. La relación tan estrecha con el mundo artístico les ha permitido trabajar con el color, los materiales y la técnica,

con el objetivo de diluir los límites entre obra-objeto, y obra-arquitectura. A través del manejo las texturas y pieles, la luz y las formas tanto reales como aparentes, han hecho de su obra arquitectónica un damero experimental sobre la dimensión artística.

Sobre el caso de Tadao Ando podríamos afirmar que la dimensión artística en su arquitectura podría venir, a partes iguales, de la mano de ciertas contaminaciones figurativas y compositivas del Movimiento Moderno, destacando influencias puristas y neoplasticistas de arquitectos modernos como Le Corbusier y Mies, a la par que una influencia del arte y concepción del espacio provenientes de la cultura nipona. Con respecto a los procesos colaborativos, se han encontrado ciertas colaboraciones de gran interés, como la del fotógrafo Richard Pare, con quien trabajó durante años, y que abren líneas de debate sobre el papel de la influencia y contaminación de la fotografía en la arquitectura. El caso de Naoshima es, sin duda, su obra colaborativa por excelencia y donde hemos podido ilustrar gran cantidad de interacciones subordinadas entre las artes y la arquitectura. En estos diálogos interdisciplinares hemos constatado como el arquitecto ha experimentado con la forma, dimensión lumínica, la técnica y la fenomenología del espacio, convirtiendo su esquitectura en puro deleite para el espectador.

Por último, sobre el estudio detallado de Daniel Libeskind, ha sido muy interesante entender de dónde provienen, tanto su cultura arquitectónica, como sus herramientas artísticas. En su caso, se ha constatado que el debate sobre integrar o no la dimensión artística en la arquitectura viene infundado por sus influencias a nivel cultural y su desarrollo cognitivo. Si indagamos en los procesos colaborativos, cabría destacar que no son determinantes en su obra ya que -aunque se hayan se hayan citado varios ejemplos en los que el arquitecto colabora con otros diseñadores o artistas- en su gran mayoría no ha habido un diálogo trascendental. Libeskind integra en su proceso proyectual los procesos de otras disciplinas, utilizando sus proyectos como oportunidades de experimentación sobre cuestiones formales, espaciales, técnicas y simbólicas. Uno de los puntos de gran interés han sido las contaminaciones a nivel espacial y compositivo que relacionan su método proyectual con la música. Del mismo modo, es el claro ejemplo de que la arquitectura tiene el poder de comunicar -al igual que lo hace una obra artística- a través de la metáfora, la alegoría y el símbolo.

Sin duda, podemos afirmar que se trata de arquitectos, los cuales nos muestran mediante sus intrínsecas relaciones con los campos artísticos, que no sólo han podido aprender y colaborar con el arte, sino que hacen arte.



Una mirada prospectiva

El papel de la arquitectura frente a otras disciplinas artísticas ha ido variando constantemente a lo largo de la historia. En esta investigación se ha constatado cómo el siglo XX fue un salto sin precedentes en la evolución de las relaciones artístico-arquitectónicas, que se ha seguido desarrollando hasta la actualidad, haciéndonos partícipes de una nueva era. A día de hoy la cuestión de la integración de las artes -de un modo tangible y experimental- no es algo que preocupe primordialmente a la hora de hacer arquitectura y ciudad; y esto puede que se deba principalmente a motivos económicos y sociales. Es por ello que los *lugares de encuentro para las artes* se han convertido en espacios privilegiados, incluso elitistas, a los que no todo el mundo tiene acceso. Según la definición de la Real Academia, la arquitectura es el "*Arte y técnica de diseñar, proyectar y construir edificios y espacios públicos*". Si bien es cierto que esta definición alude a la técnica constructiva, se ha podido constatar cómo a lo largo del tiempo, y gracias al avance de la tecnología, sociedad y experimentación artística, los recursos que la acercan al arte se han vuelto cada vez más permeables. Esto nos plantea la pregunta de si deberían extenderse dichas relaciones artísticas a todas las tipologías arquitectónicas, y cuáles deberían ser los lugares potenciales de encuentro para las artes. Ya Sert, Giedion y Léger defendieron, con sus *Nueve puntos sobre la Monumentalidad*, la necesidad de una integración del arte en la sociedad. Aún así, es cierto que limitarnos sólo a tratar de desarrollar la dimensión más artística en la arquitectura es una tarea difícil y en cierto modo un privilegio, ya que aparentemente no se trata de una necesidad inminente y para ello se necesitan arquitectos cuya cultura arquitectónica esté a un alto nivel, además de altos presupuestos.

Por otro lado, podemos sospechar que la contaminación, entendida fundamentalmente como la hemos teorizado desde el estudio de ciertos proyectos a lo largo de siglo XX, ha tenido su mayor representación influyente en el periodo de vanguardias. Sin embargo, la contaminación entendida como influencia o mimesis de procesos proyectuales artísticos-arquitectónicos sigue a día de hoy vigente. Podemos encontrar ciertas manifestaciones que ilustran las improntas, tanto de las vanguardias como de las neovanguardias, en el campo de la arquitectura, del mismo modo que podemos encontrar arquitectos actuales que imitan procesos artísticos para implementarlos en sus proyectos arquitectónicos.

En cuanto a las colaboraciones, cabe la sospecha de que cada vez más a menudo hay una intención clara por conseguir diluir los límites entre las artes, o incluso entre otras disciplinas o áreas del conocimiento humano,

buscando la transversalidad y multilateralidad. Un ejemplo de ellos son las -ahora en auge- investigaciones sobre la bioarquitectura, diseño ambiental, morfogénesis digital o la neuroarquitectura. Y no sólo las colaboraciones entre distintas disciplinas están cambiando, si no que las relaciones antropológicas entre artista-espectador también lo están haciendo. En otros términos, es muy común caracterizar la producción artística y cultural contemporánea como una producción participativa y colaborativa *per se*, pudiendo existir por tanto una autoría colectiva de la obra de arte, y difuminando los soportes y realidades. ¿Estamos entonces dirigiéndonos progresivamente a la realización de una *Gesamtkunstwerk* en la que esté implicada la población global?"<sup>253</sup> ¿Qué nuevas artes, soportes y procesos colaborativos influyen directamente a las nuevas arquitecturas?

Llegados a este punto, no podemos afirmar con claridad que la *venustas* deba acompañar imperativamente a la *firmitas* y la *utilitas*. Lo que sí podemos afirmar es que la arquitectura se presenta ante nosotros -futuros arquitectos- como la valiosa herramienta que poseemos los humanos para la expresión tan necesaria de ideas, sentimientos colectivos y memoria histórica. Una arquitectura susceptible a enriquecer lo utilitario, con lo moral y emotivo. En nuestras manos queda el cómo servirnos de ella.

253 Reflexión extraída de LENARDUZZI, V., 2019. *Gesamtkunstwerk. Arte contemporáneo y cultura mediática en Boris Groys. Arte e investigación*, pág.12

## ***Bibliografía***



Libros y artículos

ABUJETA MARTÍN, A.E., 2008. *La iglesia de Vegaviana y sus bienes*. Norba. Arte. (28-29):195-209.

AIZPÚN VÍLCHEZ, I., 2018. *La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán*. Escuela de Estudios Generales.

ALAGÓN LASTE, J.M., 2019. *El perfil de los artistas plásticos en los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro: El pintor Antonio Rodríguez Valdivieso*.

ALBA DORADO, M.I., 2018. *Desvelando las claves del proceso creativo de Le Corbusier a través del Poema del Ángulo Recto*. Arte y Ciudad: Revista de Investigación. (14):101-14.

ÁLVAREZ PROZOROVICH, F., 1998. *No dejar solas a las sombras: Algunos comentarios sobre “L’ espace indici-ble” de Le Corbusier*. DC (Barcelona, Spain). (1):57-77.

ÁLVAREZ-GARCÍA, P. and LÓPEZ-BAHUT, E., 2018. *Max Bill, Arquitectura y Arte: Conexiones entre Escuela de Ulm y esculturas-pabellón*. EGA : revista de expresión gráfica arquitectónica, 23(33), pp. 178-189.

ARIAS SERRANO, L., 2012. *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*. Primera edición edn. Barcelona: Ediciones del Serbal.

BALADRÓN CARRIZO, A., 2016. *La construcción de lo inefable*. Editorial Universitat Politècnica de València.

BARREIRO LÓPEZ, P., 2013. *Laboratorio de formas: Jose maría de Labra y la integración de las artes*.

BERNAL LÓPEZ, A., 2016. *La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York en 1964*.

BEZARES FERNÁNDEZ, D., 2014. *La apuesta de Fernández del Amo por el arte abstracto*. In: I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra. Fundación Alejandro de la Sota; p. 113-30.

BILL, M., 2001. *Sección suiza en la “Triennale di Milano” de 1936*. DPA: Documents de Projectes d’Arquitectura. (17 Max Bill):24-9.

BRYANT, G., 1996. *Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX*.

CALATRAVA, J., HERNÁNDEZ LEÓN, J.M., QUETGLAS, J., MOUCHET, E. and JUÁREZ, A., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*. Consorcio del Círculo de Bellas Artes.

CAPDEVILA CASELLANOS, I., 2019. *La Arquitectura como construcción de lo SOCIAL en los dibujos de Alison y Peter Smithson: De la calle como figuración de lo relacional a la desaparición de la escala y los límites*. Revista indexada de textos académicos, (12), pp. 98-105.

CERVERA SARDÁ, M.R., 2018. *Espacio y tiempo en composición arquitectónica*.

*Conversaciones con Javier Carvajal*, 1998. Revista Arquitectura COAM, (316), pp. 20-23.

CRESPO, Á., 1964. *El pabellón español de Nueva York y la integración de las artes*. (47-48), pp. 21-24.

DE PRADA. M., 2015. Paralelos entre el arte y la naturaleza. Desde Klee al Independent Group. Revista de arquitectura, Pamplona, España;17:77-84.

DE VILLANUEVA, C.R., 1963. *Tendencias actuales de la arquitectura*, Conferencia II, Museo de Bellas Artes de Caracas.

DE VILLANUEVA, C.R., LA SÍNTESIS DE LAS ARTES Coloquio Internacional de Royaumont, *Liason entre les arts. L’Histoire d’une époque (1890-1962)*.

ORTIZ-ECHAGUË, J., 2006. *Una imagen para salvar la república : fotomontajes del pabellón español en la expo-sición internacional de París 1937*. Universidad de Sevilla

ESCAÑO RODRÍGUEZ, M., 2015. *Tres artículos de Max Bill. Cuaderno de Notas*, (16), pp. 137.

FERNANDES DA SILVA, F., 2016. *Le Corbusier y Lúcio Costa. Diálogos sobre la síntesis de las artes*, Editorial Universitat Politècnica de València.

FERNÁNDEZ CASTRILLO, C., 2010. *El cine en las vanguardias: esperanto visual de la modernidad*. Area Abierta. ,(26).

GIEDION, S., 1979. *Espacio, tiempo y arquitectura*.

GONZÁLEZ GARCÍA, Á., CALVO SERRALLER, F. y MARCHÁN FIZ, S., 1979. *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid : Turner, Fundación F. Orbegozo.

GONZÁLEZ-PRESENCIO, M., 2000. *Dibujo versus Arquitectura moderna. El dibujo en el debate sobre el orna-mento en Viena*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

GUTIÉRREZ-LABORY, E.M., 2009. *Le Corbusier y el ángulo recto*.

HERGUETA PIORNO, I., 2012. *Loos en su época. Convergencia estética con la filosofía de Wittgenstein*. Ab Initio: Revista digital para estudiantes de Historia. (6):29-46.

HIDALGO, A.L., 2017. *Lecturas hermenéuticas de la mujer en arte/comunicación/cultura. El caso del Friso de Beethoven de Gustav Klimt*. ESCENA. Revista de las artes, 77(1)

HOPKINS, O., 2014. *Estilos arquitectónicos. Una guía visual*. Barcelona: Blume.

INFANTE DEL ROSAL, F., 2012. *De la mediación a la Einfühlung: la crisis de la idea moderna de identidad en el siglo XIX*. Daimōn (Murcia, Spain). (56):85-99.

JAUJA, M.F., 2019, *Carlos Raúl Villanueva y la Síntesis de las Artes*. Available: <http://www.ensayosurbanos.com/2019/06/18/carlos-raul-villanueva-y-la-sintesis-de-las-artes-en-la-ciudad-universitaria-de-caracas/> [07/07/, 2021].

JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L., 2013. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial*. Universitat de Barcelona;

JUNCOSA, P., 2011. *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Editorial Gustavo Gili.

KALE, G., 2005. *Interacción entre cine y arquitectura: una mirada a través de la primera mitad del siglo XX*. Bifurcaciones revista de estudios culturales urbanos. (3).

KRAUSS, R., 1996. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* / Rosalind E. Krauss; versión española de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Madrid : Alianza.

LAYUNO ROSAS, M.Á., 2014. *Procesos y proyectos de configuración estética del espacio urbano: La Viena de Otto Wagner*. Arte y Ciudad: Revista de Investigación. (5):99-140.

LAYUNO ROSAS, M.Á., 2015. *Concepto y representación espacial en la arquitectura*. EGA, pp. 156-167

LAYUNO ROSAS, M.Á., 2004. *Museos de arte contemporáneo en España : del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*. Gijón : Trea.

LAYUNO ROSAS, M.Á., (2002), *Richard Serra*, Arte Hoy, Editorial Nerea

LE CORBUSIER, 1955. *Poème de l'angle droit*. Paris: Tériade.

LENARDUZZI, V., 2019. *Gesamtkunstwerk. Arte contemporáneo y cultura mediática en Boris Groys*. Arte e investigación

LESSING, G., 1887. *Laocoonte*. 2. ed. edn. Bologna: Zanichelli.

LÓPEZ BAHUT, E., 2007. *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo*. Oteiza y Puig, 1958-60. Cuadernos del museo Oteiza, .

LÓPEZ LÓPEZ, J., 2017. *De la Síntesis de las Artes a la Integración de las Artes*.

LÓPEZ LÓPEZ, J., 2017. *Síntesis, integración y fusión de las artes en la arquitectura de los 50*.

MADERUELO, J., 2008. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960 - 1989*. Tres Cantos: Akal.

MARCHÁN FIZ, S., 1974. *La arquitectura del siglo XX*.

MARCHÁN FIZ, S., 1986. *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza Ed.

MARTÍ ARÍS, C., LLECHA CAPDEVILA, J., 2012. *Max Bill a través de cinco conceptos*. (17 Max Bill).

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1990. *El Laoconte y la escultura española*.

MARTÍNEZ CASTILLO, A., 2014. *Max Bill: variaciones sobre la búsqueda de la bellez*. E.T.S. Arquitectura (UPM).

MARTÍNEZ MARTÍNEZ S., 2018. *Regrafiar el proyecto. Percepción y concreción del proyecto arquitectónico*. Universitat Politècnica de València.

MONTANER, J.M., 1999. *Después del movimiento moderno : arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* / Josep María Montaner. 4a ed. rev. edn. Barcelona : Gustavo Gili.

MULET GUTIÉRREZ, MJ., SEGUÍ AZNAR, M., 1992. *Fotografías y vanguardias históricas*. Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte. (5):279-305.

MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M., 1999. *El Barroco como arte plenamente moderno*. Cuadernos de arte e iconografía. (16):471-92.

NIETO YUSTA, C., 2016. *La modernidad prometeica de la “obra de arte total” a los totalitarismos*. Estudios do departamento de Historia da Arte, (15), pp. 223-233.

OCAMPO, E. and PERAN, M., 1991. *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria Ed.

PAZ-AGRAS, L., 2019. *Procesos creativos en las Vanguardias: De la pintura a la arquitectura*. Estoa; 8(15):21-30.

PAZ-AGRAS, L., 2017. *Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo*. VLC arquitectura, 4(1), pp. 151.

PAZ-AGRAS, L., 2018. *El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942*. Bitácora arquitectura, (39), pp. 76.

PIERRE, A., 2010. *Signes inconditionnels, signes universels. Mondrian et la peinture schématique*. In: Mondrian, cat. expo. Paris, Centre Pompidou

RABÉ, B., 2013. *Un acercamiento a Espacio, Tiempo y Arquitectura de Sigfried Giedion*. Revista Avance-Facultad de Arquitectura, 3(3),.

ROWE, C., 1978. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona <<[u.a.]>>: Gili.

SARTORIS, A., 1958. *Perspectivas acerca de la integración de las artes en la arquitectura*. Revista de Ideas Estéticas. ;16(64):263.

SASSI, M.T., 2006. *La integración de las artes plásticas. Esbozo de un método de análisis*, II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales, La Plata.

SOLORZA MARTÍN, N., 2015. *Una composición de la figura a la forma: la pintura en la obra arquitectónica de Aldo Rossi. De Giorgio de Chirico al cementerio de San Cataldo*, Universidad Piloto de Colombia.

SUSTERSIC, P., 1998. *Le Corbusier y la capilla de Ronchamp*. Universitat Politècnica de Catalunya.



URIBE MARTÍNEZ, I., 2012. *La representación del instante: Lessing y el método pictográfico de Ernst Gombrich/ The representation of an instant: Lessing and Ernst Gombrich's pictographic method*. Arte, individuo y sociedad; 24(1):91.

Tesis doctorales

CORBACHO MORENO, R., 2002. *La plaza cubierta de la ciudad universitaria de Caracas (1953) : la síntesis de las artes como paradigma de lo perceptible en el arte de la vanguardia*. Universitat Politècnica de Catalunya

FERNÁNDEZ MORALES, A., 2014. *De concreto a conceptual : relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo*. Universitat Politècnica de Catalunya

FERNÁNDEZ-LLEBREZ, J.Á., 2013. *La dimensión humana de la arquitectura de Aldo Van Eyck. Escrita y Construida: Reconocimiento de sus ideas y Estudio de su iglesia en La Haya*. Universitat Politècnica de València

GARCÍA CÓRDOBA, M., 2009. *Ornamentación arquitectónica: del racionalismo al art Nouveau. Concreción en la arquitectura cartagenera del eclecticismo y el modernismo*. Universidad de Murcia.

GARCÍA HERRERO, J., 2015. *La arquitectura religiosa de Luis Cubillo de Arteaga (1954-1974)*. E.T.S. Arquitectura (UPM)

MEDINA GÓMEZ, V., 2003. *Forma y composición en la arquitectura deconstructivista*. E.T.S. Arquitectura (UPM)

PAZ AGRAS, L., 2013. *Espacio expositivo contemporáneo: 1923-1942 : interacción entre arte y arquitectura*.

RUBIO CELADA, A., 2020. *Luz y color en la arquitectura madrileña: vidrieras de los siglos XIX y XX*. Olivia Nieto Yusta (coord.). Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño, (6), pp. 164-167.

SALGADO BONNET, C., 2018. *Le Corbusier y el poema del ángulo recto*. Universitat Politècnica de Catalunya.

SANCHO RODRÍGUEZ, Á., 2016. *Las “Sinfonías Urbanas” como imagen de la ciudad de entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov*.

Casos de estudio

Herzog et de Meuron

Herzog et de Meuron (1978-2002).

Herzog et de Meuron (2013-2017).

CHEVRIER, J., 2010. *Una conversacion con Jacques Herzog y Pierre de Meuron*. El croquis, (152-153), pp. 22-41.

FERNÁNDEZ MORALES, Á., 2014. *Arquitectura y color: intervenciones artísticas. Tres casos suizos*. Bellas Artes, (12), pp. 151-176.

FERNÁNDEZ REYNA, M., 2008. *Diseño en estructuras urbanas informales*. Universitat Politècnica de Catalunya

JÁTIVA, L., 2011. *Pasado visible: El estudio Rémy Zaugg de Herzog & de Meuron, 15 años después*. Circo MRT Coop, (172)

KIPNIS, J., 1997. *La astucia de la cosmética*. El croquis.

LAYUNO ROSAS, Á and CHAVES MARTÍN, M.Á., 2013. *La creación del espacio expositivo moderno. Creatividad y arte. Dialógica de una lectura interpretativa del arte*. Creatividad y Sociedad, (20).

PETERLINI, M., 2016. *L'architecture de la perception face à la critique artiste muséale, Faculté d'Architecture la Cambre Horta*.

SZAB, L., 2016. *Quand les artistes font de l'architecture. Differences conceptuelles, circonstanciellles et ambiguïté*, École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille.

**Tadao Ando**

*Tadao Ando 1983-1992*. El croquis, (44+58),.

ALVA DÍAZ, J.F., 2020. *Luz y color. La emoción del interior en la obra de Barragán y Ando*. E.T.S. Arquitectura (UPM).

ANDO, T., *Composición espacial y naturaleza*. El croquis, 44+58.

ANDO, T., *Pensando en el Ma, entrando en el Ma*. El croquis, (44+68),.

ARA SANZ, A., 2017. *Mecanismos de proyecto para la definición de un pensamiento arquitectónico*.

BERGERA SERRANO, I., 2017. *Conversación con Richard Pare: Manhattan, Nueva York 22 de agosto de 2012*. Zarch: journal of interdisciplinary studies in architecture and urbanism. (9):178-93.

BIANCHI, N., BREBBIA, V. and RUCQ, M., 2015. *Ocupándonos del vacío*, Entre Formas: Teoría, Investigación, Concreciones y Experiencias

FEHN, S., *El discurso de la sombra de la proyección al proyecto*.

GARCÍA-BRAÑA, C., 1986. *Un recorrido por la obra de Tadao Ando*. Universidade da Coruña.

GONZÁLEZ COBELO, J.L., *La arquitectura sin velos. Construir, habitar, pensar, en la obra de Tadao Ando*. El

croquis, (44+68),.

KESTENBAUM, J., Tadao Ando. *La Modernidad y sus inquietudes*. El croquis, 44+58.

MARTÍN RODRÍGUEZ, R., *Tradición y modernidad en la obra de Tadao Ando*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

MARTÍNEZ BENGUA, M., 2018. *El lenguaje del silencio. Diálogo entre Agnes Martin y Tadao Ando*. E.T.S. Arquitectura (UPM).

MARTÍNEZ GARCÍA, Á., 2020. *Un marco para el cielo. Reflexiones sobre la clausura parcial de un skyspace de James Turrell*. Zarch : journal of interdisciplinary studies in architecture and urbanism. (14):214-25.

MRDULJAS, M., 2012. Tadao Ando: Naoshima. Oris, (76),.

ORTIZ, S., *El rectángulo expandido. Ruina y modernidad*, Universidad Javeriana de Artes Visuales.

PAULO ROSELLÓ, M., 2016. *El espectador desorientado: luz, espacio y percepción en las instalaciones de James Turrell*.

SAITO, K., 2014. *Arquitectura y ambiente. Una mirada renovada sobre los conceptos Ku, Oku y Ma*. Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa. (14):2-13.

YATSUKA, H., *El espíritu de la hospitalidad*. El croquis, 44+58.

Daniel Libeskind

ERBACHER D, KUBITZ P., 2003. *El Museo Judío de Berlín Entrevista con Daniel Libeskind*. Elementos.10(52).

ESCODA PASTOR, C., 2014. *La alegoría como lenguaje: narración y representación en Daniel Libeskind*. EGA : revista de expresión gráfica arquitectónica, 19(23)

FERNÁNDEZ ISLA, J.M., 1999. *Alicia en las ciudades: Museo Judío de Berlín, Daniel Libeskind*. Arquitectura, (318), pp. 94-99.

LIBESKIND, D., 2000. *The space of encounter*. 1. publ. in the United States of America edn. New York, NY: Universe.

MEDINA GÓMEZ, V., 2003. *Forma y composición en la arquitectura deconstructivista*. E.T.S. Arquitectura (UPM);

MELENDO, M.J., 2004. ‘Vacando el vacío’: *El museo de Berlín como espacio de memoria ‘autorreflexivo’*, Facultad de ciencias sociales. Universidad de Buenos Aires.

RODRÍGUEZ MORA, O., 2021. *De las vanguardias a la arquitectura contemporánea: Espacio-tiempo, hiperespacio y nuevas geometrías*. Nobuko.

SZAB, L., 2016. *Quand les artistes font de l'architecture. Differences conceptuelles, circonstanciellles et ambiguïté*, École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille.

VON HOFF, M., 2020. *Composición de una atmósfera. Relaciones entre el lenguaje arquitectónico y musical*, ETSAB - UPC.

Webgrafía

*Arquitectura en la memoria*: proyectos de pabellón suizo de Max BillNov, 2010-last update. Available: <http://hacedordetrampas.blogspot.com/2010/11/arquitectura-en-la-memoria-proyectos-de.html>.

*Una imagen para salvar la república* : Fotomontajes del pabellón español en la exposición internacional de París 1937 [homepage on the Internet]. UNiversidad de Sevilla. 2006. Available from: [http://data.europeana.eu/item/2022720/lod\\_oai\\_idus\\_us\\_es\\_11441\\_\\_\\_\\_61216\\_ent0](http://data.europeana.eu/item/2022720/lod_oai_idus_us_es_11441____61216_ent0).

*Archive series 10th : the Benesse House Museum*, 2021-last update. Available: <https://benesse-artsite.jp/en/story/20210611-1670.html> [12/08/, 2021].

*Archive series 11st : the Claude Monet room in the Chichu Art Museum*, 2021-last update. Available: <https://benesse-artsite.jp/en/story/20210611-1671.html> [12/08/, 2021].

ZEBALLOS, C., 2007-last update, *Tadao Ando en Naoshima III*. Available: <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2007/08/tadao-ando-en-naoshima-iii.html> [11/08/, 2021].

Videoconferencias

*Conférence arts plastiques / remy zaugg / 20.02.15*. (2015, Abril 3,).[Video/DVD] Centre Culturel Suisse. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=KYt-jCAQExY&t=812s&ab\\_channel=Centreculturelsuisse](https://www.youtube.com/watch?v=KYt-jCAQExY&t=812s&ab_channel=Centreculturelsuisse)

*Entrevista a simón marchán sobre el uso de la imagen en nuestros días*. CITA Peñaranda (Director). (2011, Jun 20,).[Video/DVD] Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=KXiSwST\\_9FQ&list=PLlKpkKlSl2Px-](https://www.youtube.com/watch?v=KXiSwST_9FQ&list=PLlKpkKlSl2Px-)



neqxo5WeMiV9nnNpkKaVa&index=15&t=5s&ab\_channel=CITAPe%C3%B1aranda

Fundación Juan March (Producer), & . (2014, Jul 17,). *El tiempo de la bauhaus*. [Video/DVD] Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=S92NQDmA2Ds&t=2095s&ab\\_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH](https://www.youtube.com/watch?v=S92NQDmA2Ds&t=2095s&ab_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH)

Gonzalo Arquipedia (Producer), & . (2013, Jul 12,). *El museo judío de berlín (daniel libeskind) - arquitecturas (2002)*. [Video/DVD] Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=6vDwuHW3\\_Lk&t=307s&ab\\_channel=GonzaloARQUIPEDIA](https://www.youtube.com/watch?v=6vDwuHW3_Lk&t=307s&ab_channel=GonzaloARQUIPEDIA)

*Jacques herzog y pierre de meuron*. (2015, Jul 9,).[Video/DVD] Fundación Juan March. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=-HhJGT6\\_8x8&t=562s&ab\\_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH](https://www.youtube.com/watch?v=-HhJGT6_8x8&t=562s&ab_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH)

*Le corbusier*. (2020, Ago 1,).[Video/DVD] Fundación Juan March. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=YO6b57PBkM0&list=PLlKpkKiSl2Pxneqxo5WeMiV9nnNpkKaVa&index=17&t=1s&ab\\_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH](https://www.youtube.com/watch?v=YO6b57PBkM0&list=PLlKpkKiSl2Pxneqxo5WeMiV9nnNpkKaVa&index=17&t=1s&ab_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH)

*VICE/VERSA, À propos de rémy zaugg*. SATDELMANN, C. (Director). (2008).[Video/DVD]

*Viena 1900-1918: Wagner, freud, klimt*. (2019, Mar 22,).[Video/DVD] Fundación Juan March. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=LsKpsAsPIBw&ab\\_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH](https://www.youtube.com/watch?v=LsKpsAsPIBw&ab_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH)

Xavier Douroux, Franck Gautherot, Eric Troncy (Producer), & . (2015, Nov 17,). ( *Rémy zaugg* ) *par Xavier Douroux*. [Video/DVD] Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=GqUESJW7YuU&ab\\_channel=s-tefbloch](https://www.youtube.com/watch?v=GqUESJW7YuU&ab_channel=s-tefbloch)

6.1 Índice de figuras

<b>Fig.1:</b> La bohème. Lápiz sobre papel. Fuente: Elaboración propia	10
<b>Fig.2:</b> Etapa metodológica 1. Collage de referencias bibliográficas. Fuente: Elaboración propia	15
<b>Fig.3:</b> Etapa metodológica 2. Collage de referencias bibliográficas. Fuente: Elaboración propia	16
<b>Fig.4:</b> Croquis analíticos de los proyectos estudiados. Anexos Fuente: Elaboración propia	17
<b>Fig.5:</b> Base paramétrica para una metodología aplicada. Anexos Fuente: Elaboración propia	18
<b>Fig.6:</b> Ópera del Margrave (Markgräfliches Opernhaus). Bayreth, Alemania, 1744-48. Fuente: <a href="https://elpoderdelarte1.blogspot.com">https://elpoderdelarte1.blogspot.com</a>	37
<b>Fig.7:</b> Detalle de las máscaras de la entrada al Pabellón de la Secesión vienesa. Austria, Viena, 1897-1899. Fuente: <a href="https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/24/art-nouveau-and-secession">https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/24/art-nouveau-and-secession</a>	41
<b>Fig.8:</b> Fachada del Pabellón de la Secesión vienesa. Austria, Viena, 1897-1899. Fuente: <a href="https://www.flickr.com/photos/jmproducciones84/29306272268">https://www.flickr.com/photos/jmproducciones84/29306272268</a>	41
<b>Fig.9:</b> Lugar original para Friso de Beethoven durante la Exposición de la Asociación de Bellas Artes de la Secesión de Austria. Gustav Klimt, 1902. Fuente: <a href="https://revistaestilo.org/en/2021/06/30/gustav-klimt">https://revistaestilo.org/en/2021/06/30/gustav-klimt</a>	41
<b>Fig.10:</b> Ángeles sobre las cuatro columnas del pórtico realizados por Othmar Schimkowitz. la Iglesia de San Leopoldo en Steinhof. Viena, Austria, 1905-1907. Fuente: <a href="http://www.vienayyo.com/kirche-am-steinhof">http://www.vienayyo.com/kirche-am-steinhof</a>	41
<b>Fig.11:</b> Detalle del retablo mosaico realizado por Koloman Moser en la iglesia de San Leopoldo en Steinhof. Viena, Austria,1905-1907. Fuente: <a href="https://arquitecturaycristianismo.com/2019/01/23/iglesia-de-san-leopoldo-en-steinhof-de-otto-wagner">https://arquitecturaycristianismo.com/2019/01/23/iglesia-de-san-leopoldo-en-steinhof-de-otto-wagner</a>	41
<b>Fig.12:</b> Vista de pájaro sobre el jardín de Burle Marx en el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, 1945. Fuente: The Visionary Modernist Gardens of Roberto Burle Marx	47
<b>Fig.13:</b> Jardín de Burle Marx en el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, 1945. Fuente: Le Corbusier y Lúcio Costa. Diálogos sobre la síntesis de las artes	47
<b>Fig.14:</b> Entrada bajo y pilares y vista al mural de Candido Portinari. Fuente: Arquitectura y diseño	47
<b>Fig.15:</b> Detalle del mural de azulejos y motivos marinos de Candido Portinari. Ministerio de Educación y Salud, 1945. Fuente: Proyecto Portinari	47

<b>Fig.16:</b> Azulejos de Candido Portinari en la fachada para la Iglesia en el complejo de Pampulha, Oscar Niemeyer, 1943. Fuente: Projeto Portinari	47
<b>Fig.17:</b> Carlos Raúl Villanueva. Boceto indicando recorridos posibles en la planta baja del Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas. Fuente: Sibyl Moholy-Nagy, Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela, Caracas: Instituto de Patrimoni	50
<b>Fig.18:</b> Plaza Cubierta de Caracas, Carlos Raúl de Villanueva, 1952-53. Fuente: <a href="https://geometrica.tumblr.com">https://geometrica.tumblr.com</a>	51
<b>Fig.19:</b> Escultura Berger des Nuages de Jean Arp frente al bimural policromado de Mateo Manau-re. Fuente : Guía CCS	51
<b>Fig.20:</b> P. Mondrian: Tableau I. 1921. Fuente : Colección Kuntsmuseum Den Haag	57
<b>Fig.21:</b> Mies van der Rohe: Planta de la Casa de Campo de ladrillo, 1923. Fuente: Simón Marchán Fiz. Contaminaciones figurativas	57
<b>Fig.22:</b> Th. van Doesburg: Ritmo de una danza rusa, 1918. Fuente: Simón Marchán Fiz. Contami-naciones figurativas	57
<b>Fig.25:</b> Mies van der Rohe : Planta del Pabellón Alemán en la Exposición de Barcelona, 1929. Fuente: Jose Manuel Juan. Arquitectura y fotografía	57
<b>Fig.24:</b> Edificio de la Bauhaus por Walter Gropius. Dessau, Alemania, 1925-1926. Fuente: <a href="https://www.researchgate.net/figure/Bauhaus-in-Dessau-1921_fig2_318925966">https://www.researchgate.net/figure/Bauhaus-in-Dessau-1921_fig2_318925966</a>	57
<b>Fig.25:</b> Th. Van Doesburg: Construcción espaciotemporal II, 1924. Fuente: Museo Nacional Thy-sen-Bornemisza, Madrid	57
<b>Fig.26:</b> Croquis de la Sala surrealista y de los brazos articulados, Frederick Kiesler. Fuente: Aus-trian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation en El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942	63
<b>Fig.27:</b> Fotografía de la Sala surrealista, Frederick Kiesler. Fuente: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation en El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942	63
<b>Fig.28:</b> Croquis de La Vision Machine. Los sentidos. Fuente: Austrian Frederick and Lillian Kies-ler Private Foundation en El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942	63
<b>Fig.29:</b> Cementerio de San Cataldo, 1970, Módena. Fuente: Ivan Vdovin / Alamy Stock Photo en	63

Revista AD	
<b>Fig.30:</b> Cementerio de San Cataldo, 1970, Módena; el osario en invierno. Fotografía de Luigi Ghi-rri, 1986. Fuente: Luigi Ghirri. ‘Zonas de Memoria.’ Arquitectura Viva	63
<b>Fig.31:</b> Walter Ruttmann. Berlín, sinfonía de una gran Imagen 22. Berlín, sinfonía de una gran ciudad, 1927. Fuente: Las Sinfonías Urbanas como imagen de la ciudad de entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov	65
<b>Fig.32:</b> El Lissitzky. Gabinete de los Abstractos. Dinamismo óptico. Fuente : Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo	65
<b>Fig.33:</b> Dziga Vertov. El Hombre con la cámara. Escenas. Fuente : Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo	65
<b>Fig.34:</b> El Lissitzky. Gabinete de los Abstractos. Mecanismo vertical de paneles. Fuente: Las expo-siciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo	65
<b>Fig.35:</b> Dziga Vertov. El Hombre con la cámara. Escena. Fuente : Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo	65
<b>Fig.36:</b> Villa Meyer, Neuilly-sur-Seine, France, 1925. Fuente : Fondation Le Corbusier	65
<b>Fig.37:</b> Ch. E. Jeanneret: Nature Morte, 1922. Fuente: Colección Centre Pompidou	69
<b>Fig38:</b> Vestíbulo Villa Savoye, Poissy, 1929. Fuente: Arquitectura y diseño	69
<b>Fig.39:</b> Amédée Ozenfant: Verres et bouteilles en bleu, 1926. Fuente : A Still Life Collection	69
<b>Fig.40:</b> Entrada al cuarto de baño del atelier Le Corbusier, Rue Nugesser 24. Fuente: FLC/ADAGP	69
<b>Fig.41:</b> Poème de l’angle droit, 1955. Litografías: A1 Milieu, C1 Chair, F3 Offre (La main ouverte), E4 Caractères. Fuente : FLC/ADAGP	69
<b>Fig.42:</b> Entrada al Palacio de la Asamblea Chandigarh (1951-65). Puerta con los dibujos de Le Corbusier. Fuente: <a href="https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/772317/un-viaje-por-los-edificios-de-chandigarh-a-traves-del-lente-de-fernanda-antonio/da-antonio-foto">https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/772317/un-viaje-por-los-edificios-de-chandigarh-a-traves-del-lente-de-fernanda-antonio/da-antonio-foto</a>	69
<b>Fig.43:</b> Max Bill y su escultura-pabellón II, en la exposición de escultura de Biel, Suiza, 1975. Fuente: Max Bill, variaciones sobre la búsqueda de la belleza	71
<b>Fig.44:</b> HFG, Escuela de Ulm. Entrada principal, 1953. Fuente: Ernst Scheidegger, 1956.	71
<b>Fig.45:</b> Perspectiva interior para el proyecto del Pabellón suizo de la Exposición internacional de París, 1937. Fuente: Arquitectura en la memoria: proyectos de pabellón suizo de Max Bill	71
<b>Fig.46:</b> “11x4:4”, Serigrafías: I, II, III, IV, V, VI. Fuente: Max Bill, variaciones sobre la búsqueda de	71



la belleza	
<b>Fig.47:</b> Pabellón suizo para la trienal de Milán, 1936. Vitrina para las artes aplicadas y los productos industriales. En primer plano, la escultura «boucle sans fin» de Max Bill. Fuente: Max Bill, variaciones sobre la búsqueda de la belleza	71
<b>Fig.48:</b> Plano para el Pabellón suizo para la trienal de Milán, 1936. Max Bill. Fuente: Max Bill, variaciones sobre la búsqueda de la belleza. Fuente: Sección Suiza en la “Triennale di Milano”	71
<b>Fig.49:</b> Robert Morris, Untitled (instalación temporal en la Green Gallery), Nueva York, 1964. Fuente: <a href="http://files.psicologiadelarte.webnode.es/200000006-34e4a35de6/clase5%2021%20septr.pdf">http://files.psicologiadelarte.webnode.es/200000006-34e4a35de6/clase5%2021%20septr.pdf</a>	81
<b>Fig.50:</b> Dan Flavin, The Nominal Three (To William Ockham), 1963-1964. Fuente : <a href="https://www.guggenheim.org/artwork/1294">https://www.guggenheim.org/artwork/1294</a>	81
<b>Fig.51:</b> Fotografía de Gianfranco Gorgoni Jim Kempner Fine Art. Robert Smithson, Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, 1970. Fuente: <a href="https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-gianfranco-gorgoni-photographer-made-indelible-images-land-art-died-77">https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-gianfranco-gorgoni-photographer-made-indelible-images-land-art-died-77</a>	81
<b>Fig.52:</b> Richard Serra, Shift, King City, Ontario, 1970-1972. Fuente : <a href="https://zhuanlan.zhihu.com/p/60685870">https://zhuanlan.zhihu.com/p/60685870</a>	81
<b>Fig.53:</b> Richard Serra, Shift, King City, Ontario, 1970-1972. Fuente : <a href="https://zhuanlan.zhihu.com/p/60685870">https://zhuanlan.zhihu.com/p/60685870</a>	81
<b>Fig.54:</b> Imagen exterior con los jardines del laberinto, obra de colaboración entre Sert, Miró y Artigas para la Fundación Maeght en Saint Paul de Vence. Fuente: El pensamiento de Josep Lluís Sert respecto al arte de gran formato en la obra de Joan Miró	89
<b>Fig.55:</b> Primeros colonos del poblado de Vegaviana, Cáceres, 1954, por Luis Fernández del Amo Fuente: <a href="https://stepienybarno.es/blog/2014">https://stepienybarno.es/blog/2014</a>	91
<b>Fig.56:</b> Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Fátima, Vegaviana, 1958. Fuente: La Iglesia Vegaviana y sus bienes	91
<b>Fig.57:</b> El Calvario y las vidrieras obra del artista Jose Luís Sánchez. El mural de la fachada principal diseñado por el pintor Antonio R. Valdivieso. Fuente: La Iglesia Vegaviana y sus bienes	91
<b>Fig.58:</b> Vidriera central de la Iglesia del seminario de Castellón (1964). Proyecto diseñado por el arquitecto Luis Cubillo (1961) Fuente: Arcadio Blasco. Arte, Arquitectura y memoria en el museo de la universidad de alicante. Metalocus.es	95

<b>Fig.59:</b> El Pabellón Español para la Feria de Nueva York, 1964. Fuente: metalocus.es	96
<b>Fig.60:</b> Sala de exposiciones en la primera planta del Pabellón. Fuente: La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York en 1964	96
<b>Fig.61:</b> Javier Carvajal: Planta baja del pabellón con el detalle de las obras de arte integradas en la arquitectura. Fuente: La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York en 1964	97
<b>Fig.62:</b> Javier Carvajal: Planta primera del pabellón con el detalle de las obras de arte integradas en la arquitectura. Fuente: La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York en 1964	97
<b>Fig.63:</b> Plano de proyecto para el monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo. Colaboración de Oteiza y el arquitecto Roberto Puig. Fuente: <a href="http://hacedordetrampas.blogspot.com/2010/01/proyecto-para-el-monumento-jose-batlle_18.html">http://hacedordetrampas.blogspot.com/2010/01/proyecto-para-el-monumento-jose-batlle_18.html</a>	102
<b>Fig.64 y 65:</b> Plaza del Monumento a los Fueros vascos. Vitoria-Gasteiz, 1977. Colaboración de Chillida y Luis Peña Ganchegui. Fuente: <a href="https://catalogo.artium.eus/book/export/html/4887">https://catalogo.artium.eus/book/export/html/4887</a>	103
<b>Fig.66 y 67:</b> Plaza del Tenis, San Sebastián, 1977. Colaboración de Chillida y Luis Peña Ganchegui. Fuente: <a href="http://arxiubak.blogspot.com/2015/09/plaza-del-tenis-luis-pena-ganchegui.html">http://arxiubak.blogspot.com/2015/09/plaza-del-tenis-luis-pena-ganchegui.html</a>	103
<b>Fig.68 y 69:</b> Proyecto para el monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo. Colaboración de Oteiza y el arquitecto Roberto Puig. Fuente: <a href="http://hacedordetrampas.blogspot.com/2010/01/proyecto-para-el-monumento-jose-batlle_18.html">http://hacedordetrampas.blogspot.com/2010/01/proyecto-para-el-monumento-jose-batlle_18.html</a> .	103
<b>Fig. 70:</b> Croquis del esbozo de una metodología aplicada 1. Fuente: Elaboración propia	111
<b>Fig. 71:</b> Croquis del esbozo de una metodología aplicada 2. Fuente: Elaboración propia	117
<b>Fig.72:</b> Atelier para el pintor Rémy Zaugg (Mulhouse, Francia 1995-1996)   Tinta y acuarela. Fuente: Elaboración propia	126
<b>Fig.73:</b> Jacques Herzog lamiendo una maqueta en su estudio. Fuente: Conferencia Luis Fernández-Galiano en Fundación Juan March, Madrid. 2011	128
<b>Fig.74:</b> Ilustración “Un'altra estate”, 1979. Aldo Rossi. Fuente: Fondazione Aldo Rossi para Arquitectura y Diseño	129
<b>Fig.75:</b> The Blue House, Oberwil, Switzerland, 1979-1980. Fuente: <a href="https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/001-025/005-blue-house/image.html">https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/001-025/005-blue-house/image.html</a>	129
<b>Fig.76:</b> Serigrafía de la fachada de la biblioteca de Eberswalde, 1994-1999. Fuente: AV. Herzog et	130

de Meuron (1978-2002).	
<b>Fig.77:</b> Serigrafiado del policarbonato alveolado de la fachada de la Nave y Almacén para Rico-la-Europe SA, 1992-1993. Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002).	130
<b>Fig.78:</b> Cromatismos y transparencias en las oficinas comerciales para Ricola en Laufen, 1997-1999. Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002).	131
<b>Fig.79:</b> Fachada policromada de policarbonato para el Centro de Danza Laban. Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002).	131
<b>Fig.80:</b> Tratamiento de color del edificio Fórum, Barcelona, 2004. Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002).	131
<b>Fig.81:</b> Herzog & de Meuron, Edificio Roche, Basilea 2000. Sección del edificio con el diseño mural de Rémy Zaugg. Fuente: Herzog, J. y De Meuron, 2002. El Croquis, núms. 109-110	133
<b>Fig.82:</b> Fragmento de la intervención de Zaugg, vista interior. Fuente: Arquitectura y color: Intervenciones artísticas. Tres casos suizos	133
<b>Fig.83:</b> Perspectiva interior de las salas expositivas e la Tate Modern, Londres, Reino Unido, 1994-2000. Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002)	138
<b>Fig.84:</b> Misma morfología de ventana en el Atelier para el pintor Rémy Zaugg (Mulhouse, Francia 1995-1996). Fuente: L'architecture de la perception face à la critique artiste muséale	139
<b>Fig.85:</b> Tratamiento de fachada mediante el óxido de hierro y el efecto de lluvia en Ricola. Fuente: hicarquitectura.com	142
<b>Fig.86:</b> Mismo recurso experimentado en Atelier para el pintor Rémy Zaugg (Mulhouse, Francia 1995-1996). Fuente: AV. Herzog et de Meuron (1978-2002)	143
<b>Fig.87:</b> Sala Walter de María. Chichu Art Museum (Naoshima, Japón 2004). Tinta y acuarela. Fuente: Elaboración propia	146
<b>Fig.88:</b> Fotografía de Richard Pare en colaboración con Tadao Ando para la Iglesia del Agua, Osaka, Japón, 1985-1988. Fuente: https://lumieregallery.net/842/richard-pare	151
<b>Fig.89:</b> Site Specific de Time Exposed en el patio exterior del Benesse Art Museum (1992), Naoshima. Tadao Ando. Fuente: https://www.revistaad.es/arquitectura/articulos/la-isla-de-tadao/16715	155
<b>Fig.90:</b> Site Specific en los alrededores del Benesse Museum. Fuente: https://www.sugimotohiros-hi.com/site-specific-arts	155
<b>Fig.91:</b> Time Exposed (1999) Hiroshi Sugimoto. Fuente: https://www.artsy.net/artwork/hiros-	155

hi-sugimoto-time-exposed-1	
<b>Fig.92:</b> Installation view, Lee Ufan Museum, Naoshima. Relatum - Point,Line,Plane. Fuente: Fuente: https://benesse-artsite.jp/story/20200910-1448.html	156
<b>Fig.93:</b> Installation view, Lee Ufan Museum, Naoshima. Relatum. Fuente: https://www.revistaad.es/arquitectura/articulos/la-isla-de-tadao/16715	156
<b>Fig.94:</b> Perspectiva interior de una de las salas expositivas con la obra Relatum. Fuente: Artículo de Tadao Ando en Naoshima	156
<b>Fig.95:</b> Tadao Ando y James Turrell. Art House projet. Minamidara (1999), Naoshima. Fuente: https://benesse-artsite.jp/story/20201207-1522.html	157
<b>Fig.96:</b> Instalación de la obra Back side of the moon (1999), James Turrell. Fuente: James Turrell	157
<b>Fig.97:</b> Vista aérea de Chichu Art Museum y su integración en el paisaje. Croquis de situación de las salas.Fuente: Elaboración propia	161
<b>Fig.98:</b> Diseño básico de la sala expositiva (izquierda), separación de la sala en dos piezas (centro), finalmente la fusión asimétrica de los dos espacios (derecha). Fuente: Archive series 11st : the Claude Monet room in the Chichu Art Museum	162
<b>Fig.99:</b> Antesala del espacio expostivo en la oscuridad. Fuente:https://www.pinterest.es/pin/818247826029155902/	163
<b>Fig.100:</b> Sala expositiva de Monet iluminada homegénémente. Fuente: https://architizer.com/blog/practice/details/japan-art-island/	163
<b>Fig.101:</b> Piezas de mármol de Carrara blanco para el suelo. Fuente: http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2007/08/tadao-ando-en-naoshima-iii.html	163
<b>Fig.102:</b> Afrum pale (1968), James Turrell, Chichu Art Museum, Naoshima. Fuente: James Turrell	164
<b>Fig.103:</b> Open field (2000), James Turrell, Chichu Art Museum, Naoshima. Fuente: James Turrell	164
<b>Fig.104:</b> Benesse House Oval, 1994-1995. Fuente: https://awanaystories.com/2019/08/21/awanay-items-tadao-ando	165
<b>Fig.105:</b> Roden Crater, Arizona, 1974. Fuente: https://arte-y-naturaleza.net/2018/08/31/el-roden-crater-de-james-turrell/	165
<b>Fig.106:</b> Perspectiva interior bañada por la luz del día de Open sky (2004), James Turrell, Chichu Art Museum, Naoshima. Fuente: https://www.flickr.com/photos/davidaewen/22118237141	166
<b>Fig.107:</b> Iluminación artificial interior del mismo espacio por la noche. Fuente: James Turrell	166

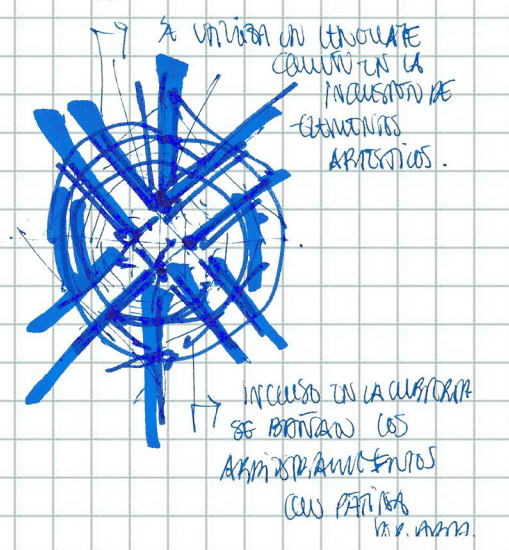
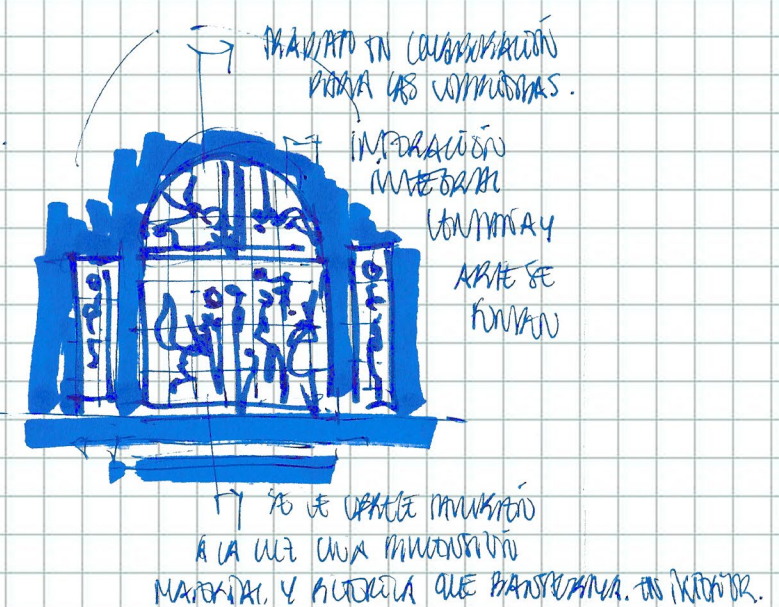
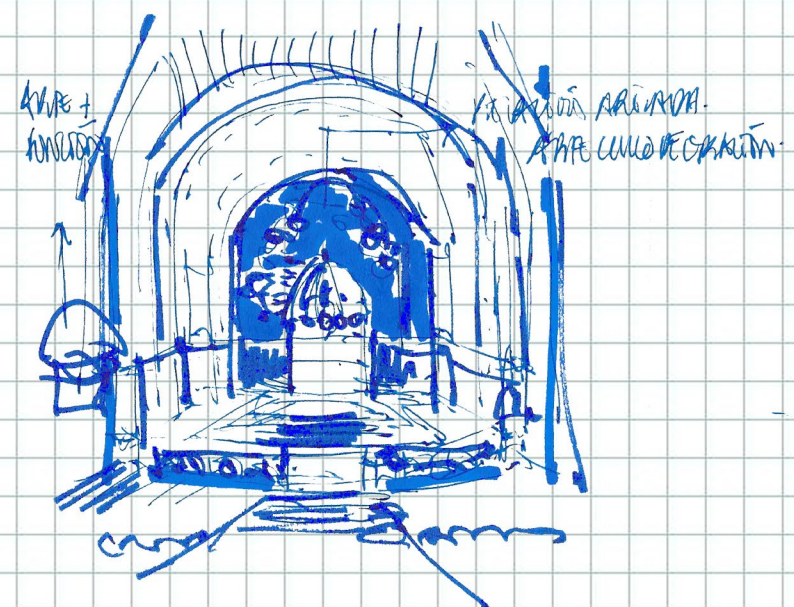
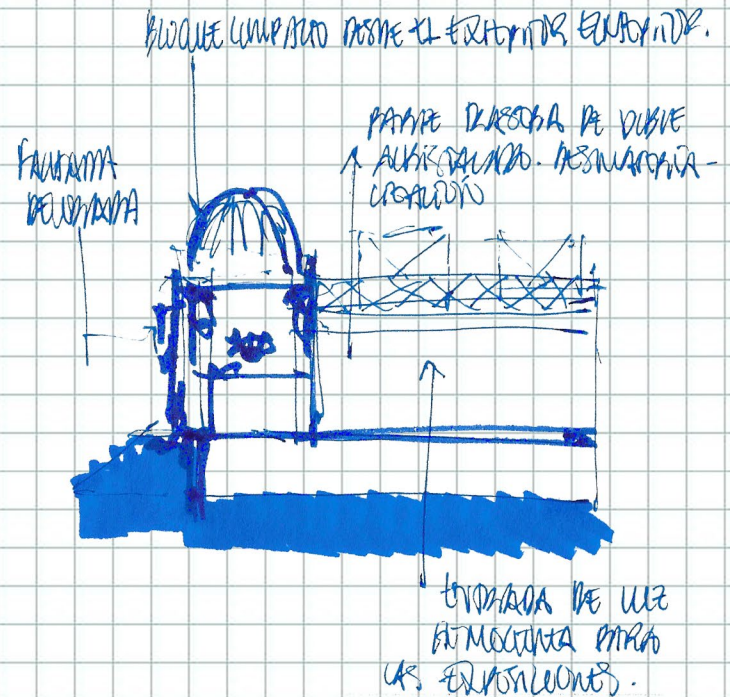
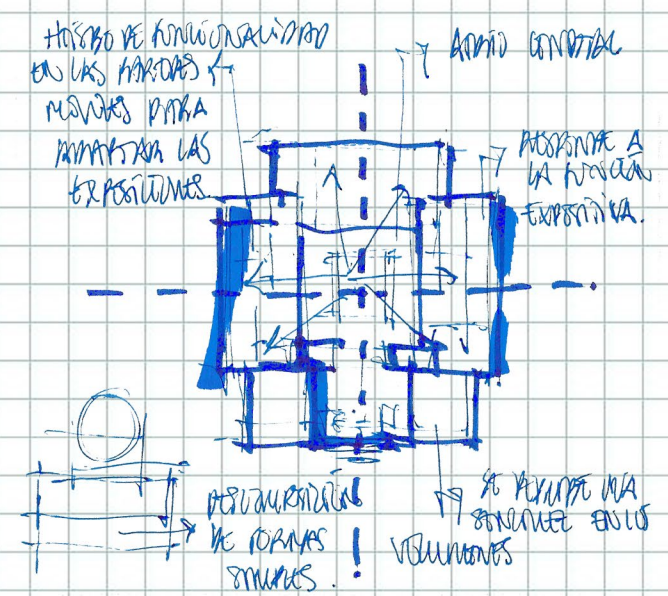
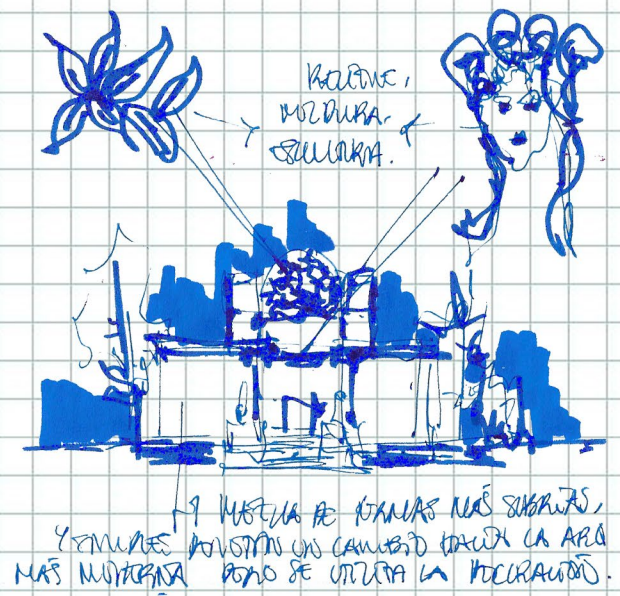
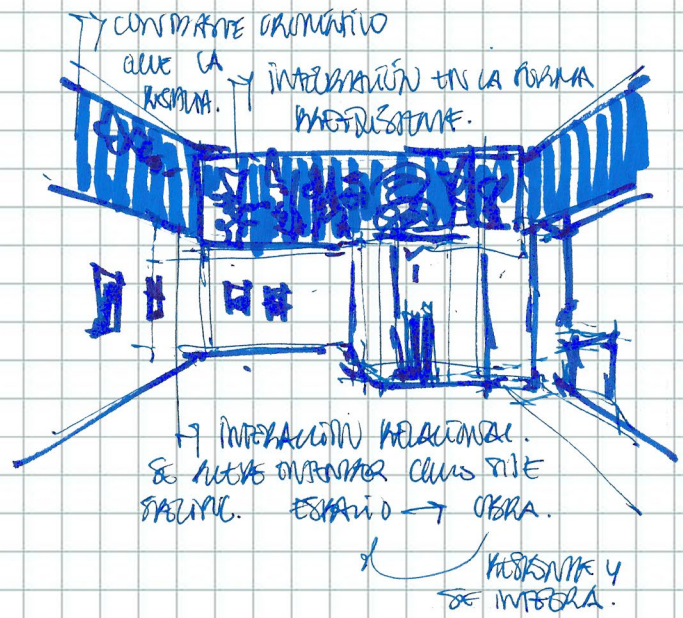
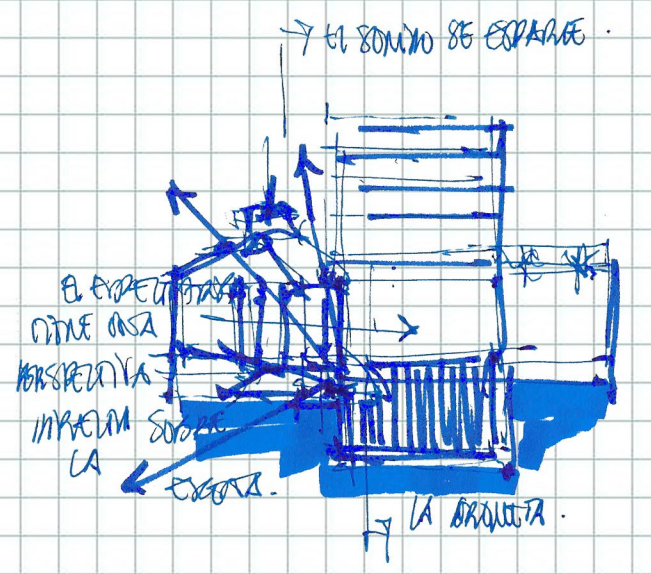
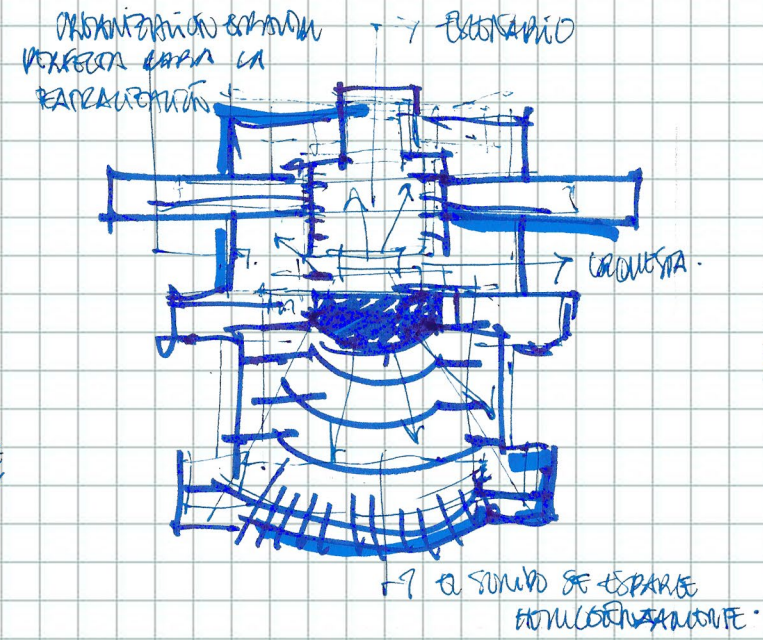
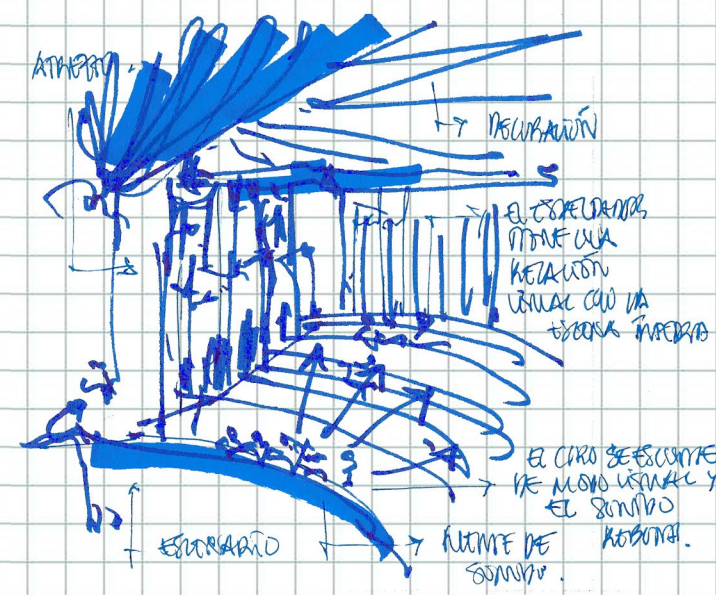
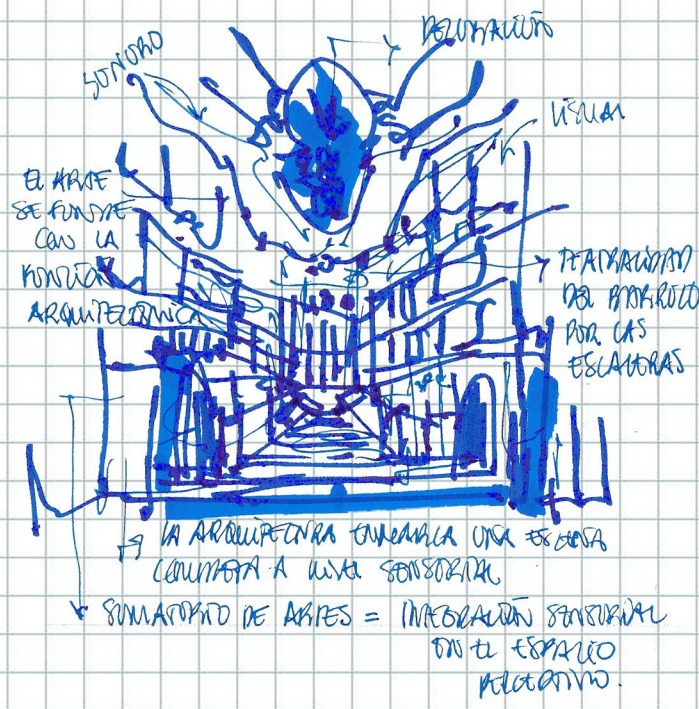


<b>Fig.108:</b> Time/Timeless/No Time (2004). Walter the Maria. Chichu Art Museum, Naoshima.	169
Perspectiva ascendente de entrada. Fuente: <a href="https://www.wikiart.org/en/walter-de-maria/time-timeless-no-time-2004">https://www.wikiart.org/en/walter-de-maria/time-timeless-no-time-2004</a>	
<b>Fig.109:</b> Escalera principal. Museo Judío de Berlín (Berlín, Alemania, 1999). Tinta y acuarela.	172
Fuente: Elaboración propia	
<b>Fig.110:</b> Chamberworks (1983). Fuente: Daniel Libeskind	175
<b>Fig.111:</b> Micromegas (1979). Fuente: Daniel Libeskind	175
<b>Fig.112:</b> Croquis de concepto. Museo Imperial de la guerra (1997-2001). Fuente: <a href="http://arquitecturaespectacular.blogspot.com/2010/04/museo-imperial-de-la-guerra.html">http://arquitecturaespectacular.blogspot.com/2010/04/museo-imperial-de-la-guerra.html</a>	175
<b>Fig.113:</b> Musical Labyynth (Frankfurt, 2016). Fuente: <a href="https://aasarchitecture.com/category/name/daniel-libeskind/page/2/">https://aasarchitecture.com/category/name/daniel-libeskind/page/2/</a>	176
<b>Fig.114:</b> Future Flowers (2015). Fuente: <a href="https://www.adnkronos.com/nel-giardino-della-statale-sboccia-future-flowers-listallazione-di-libeskind">https://www.adnkronos.com/nel-giardino-della-statale-sboccia-future-flowers-listallazione-di-libeskind</a>	176
<b>Fig.115:</b> Memoria original del proyecto entre las líneas de una partitura. Fuente: Documental Arquitecturas 2002, El Museo Judío de Berlín	178
<b>Fig.116:</b> Collage del emplazamiento. La estrella está formada por recortes del plano de la ciudad. Fuente: Artículo <i>La alegoría como lenguaje</i>	178
<b>Fig.117:</b> Kasimir Malévitch, Croix [noir], 1915. Fuente: Centre Geogres Pompidou	179
<b>Fig.118:</b> Ventenas del Museo Judío Berlín vistas desde el interior. Fuente: <a href="https://www.flickr.com/photos/javier1949/4265717959/">https://www.flickr.com/photos/javier1949/4265717959/</a>	179
<b>Fig.129:</b> Popova, Construcción dinámico espacial, 1915. Fuente: <a href="https://www.rtve.es/fotogalerias/exposicion-rodchenko-popovaova">https://www.rtve.es/fotogalerias/exposicion-rodchenko-popovaova</a>	179
<b>Fig.120:</b> Fotografía de Hélène Binet de las “cicatrices” de la fachada. Fuente: Constructing wordls, 1996	179
<b>Fig.121:</b> Interior de las salas expositivas del museo en contraste con la luz de las aberturas de la fachada. Fuente: Documental Arquitecturas 2002, El Museo Judío de Berlín	179
<b>Fig.122:</b> Vista exterior del Jardín del Exilio con la fachada del museo de telón de fondo. Fuente: <a href="https://visitandojardines.com/2019/10/15/garten-des-exils-judisches-museum-berlin/">https://visitandojardines.com/2019/10/15/garten-des-exils-judisches-museum-berlin/</a>	185
<b>Fig.122:</b> “El Vacío de la Memoria” con la instalación del artista Menashe Kadishman. Fuente: Universidad Nacional de Mar de Plata Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo.	188

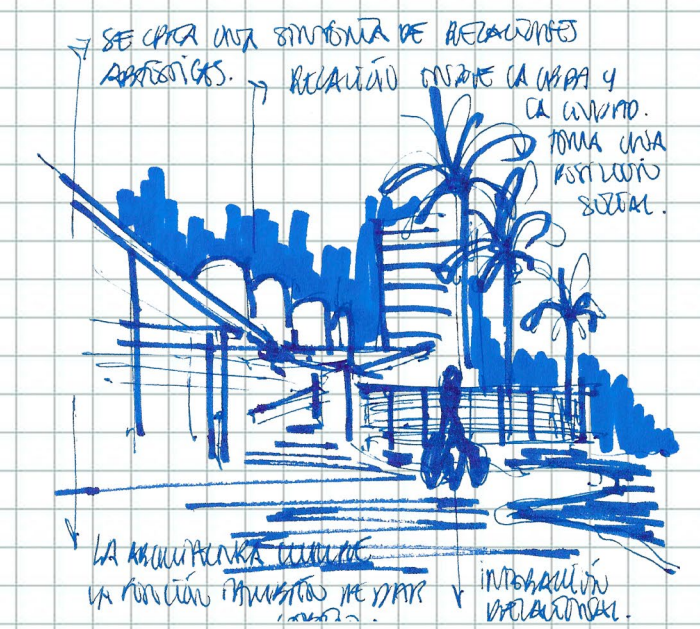
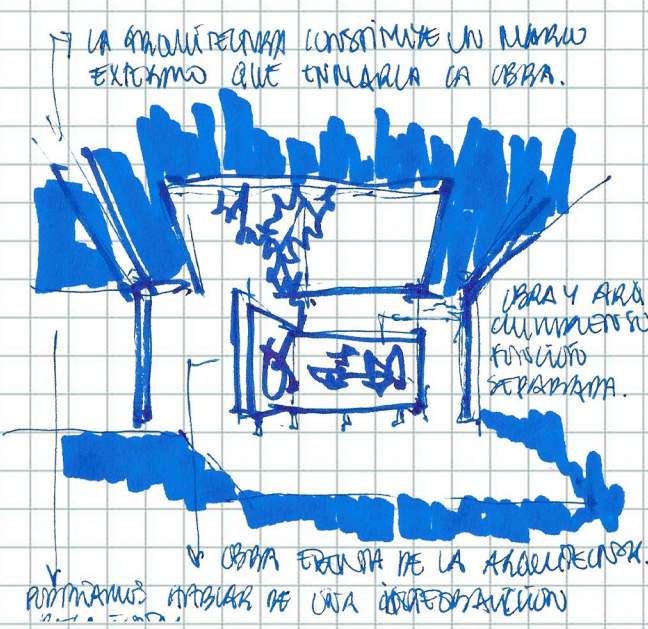
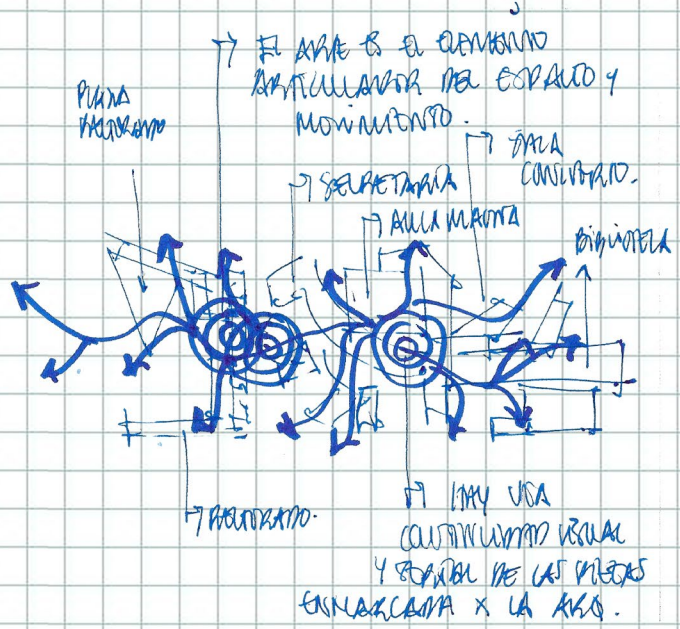
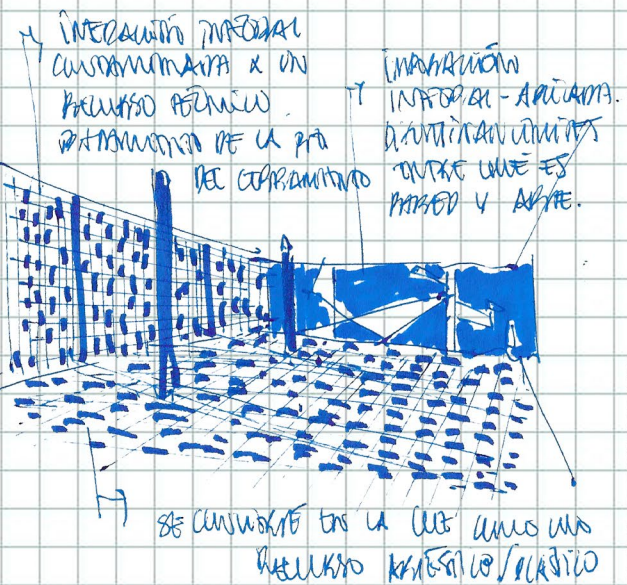
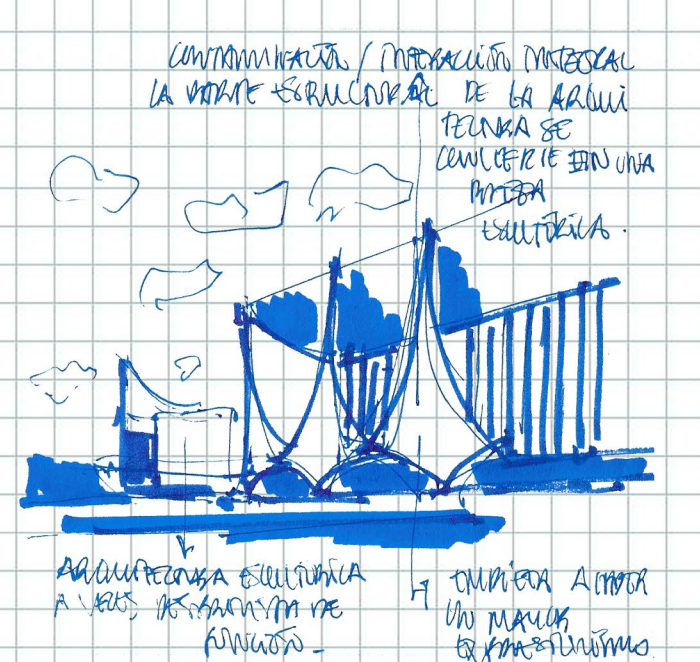
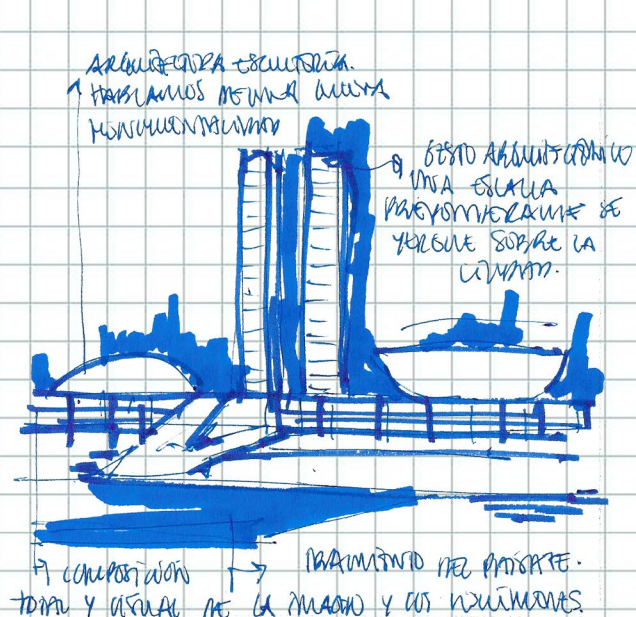
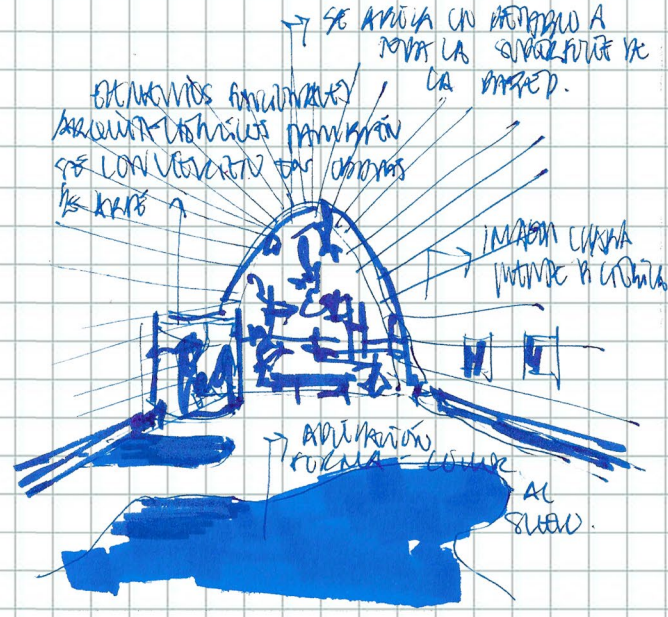
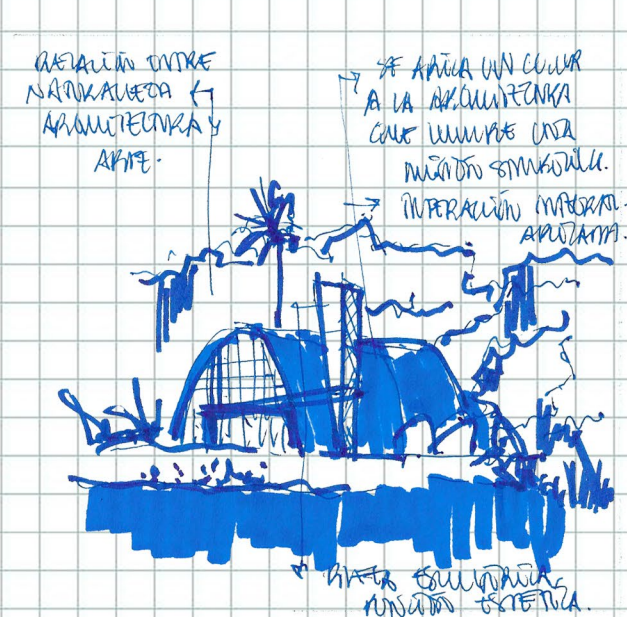
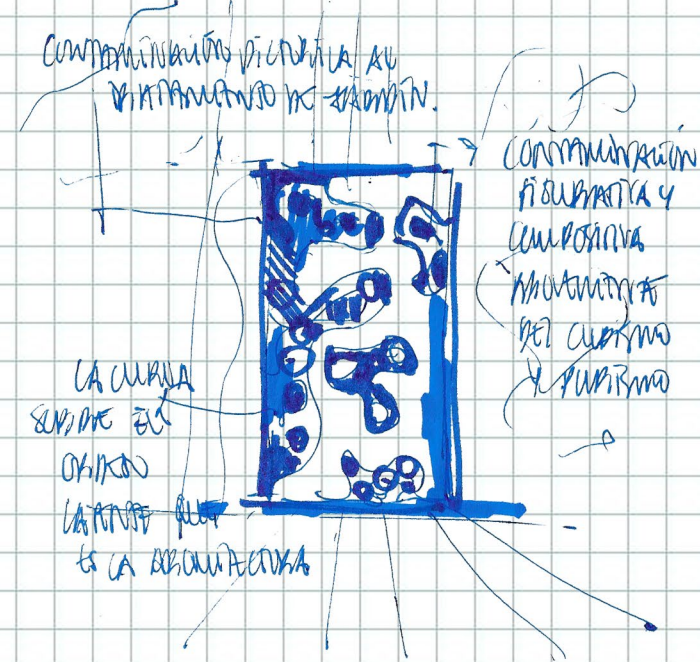
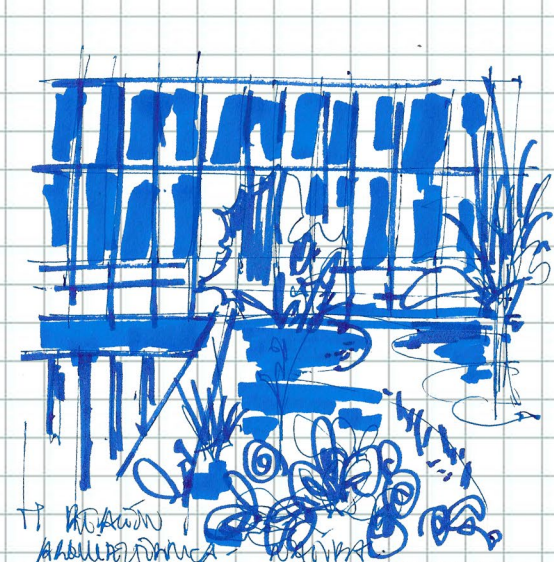
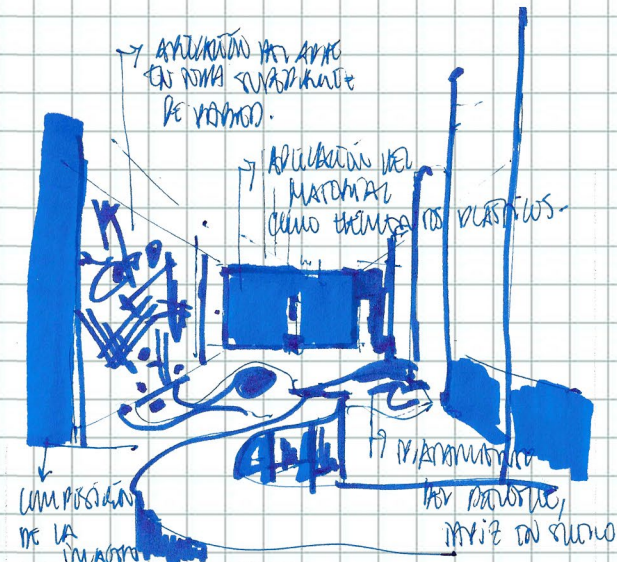
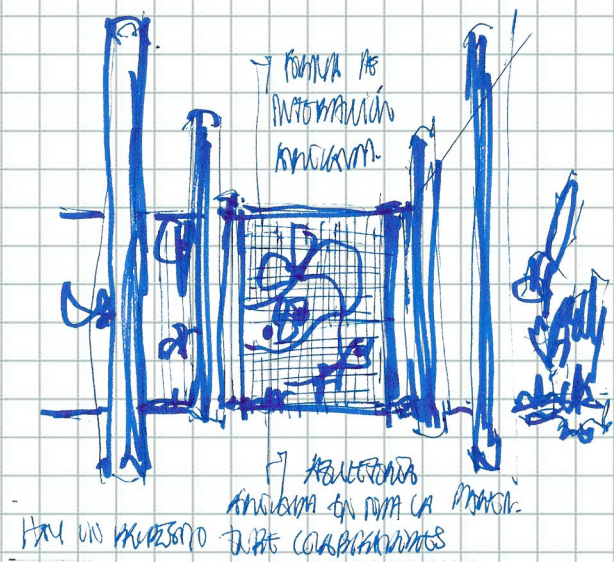
# #Anexos

Lugares de encuentro y reflexión sobre el papel

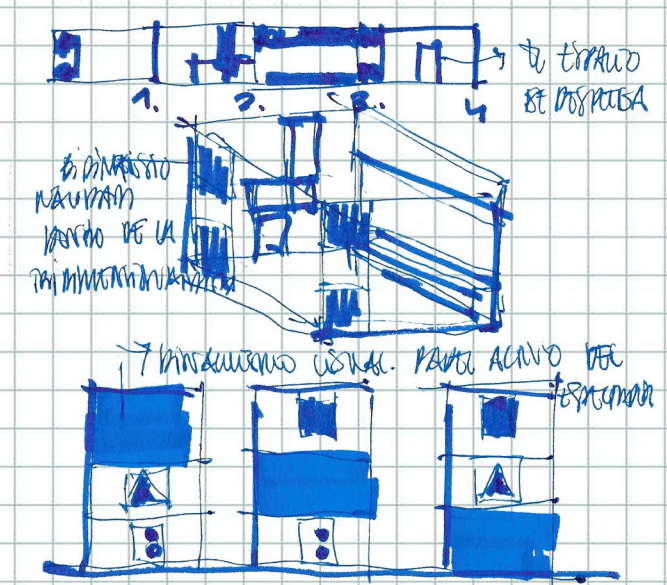
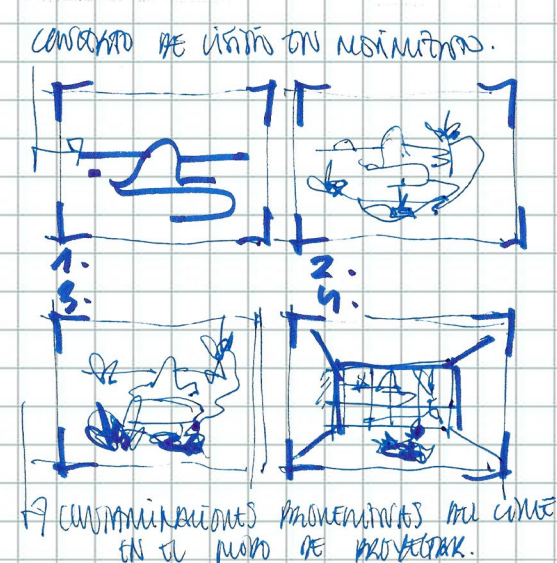
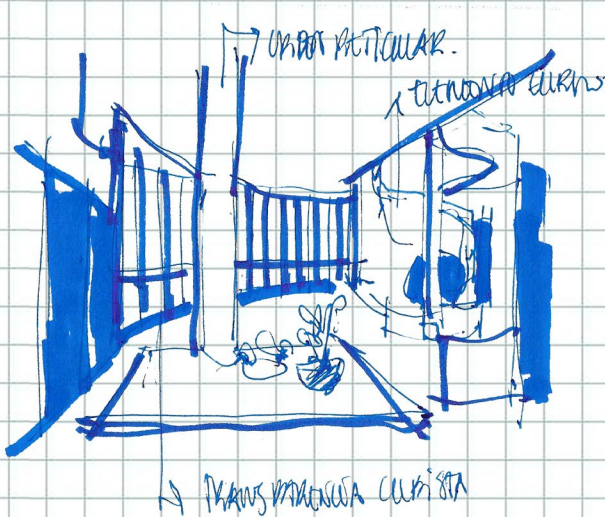
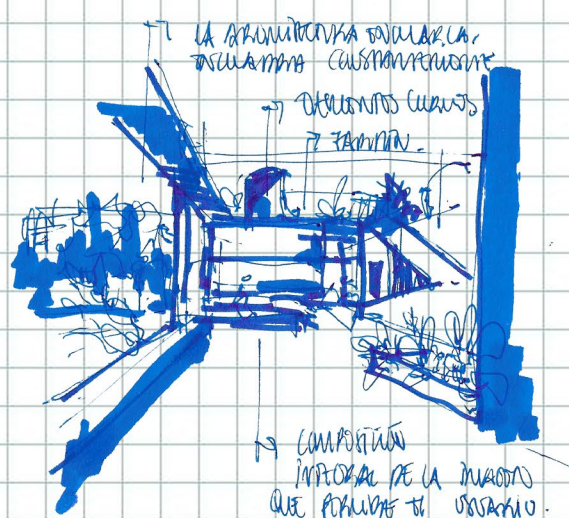
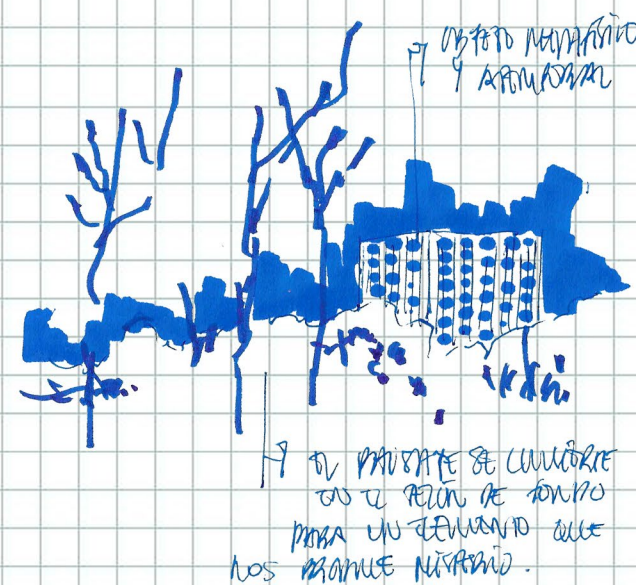
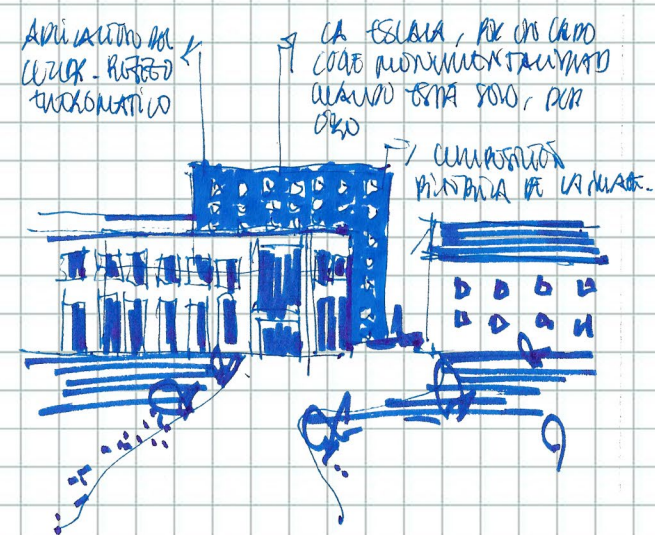
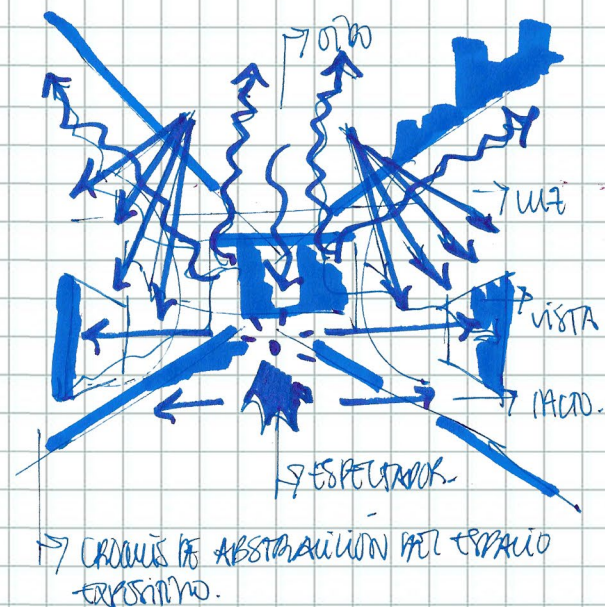
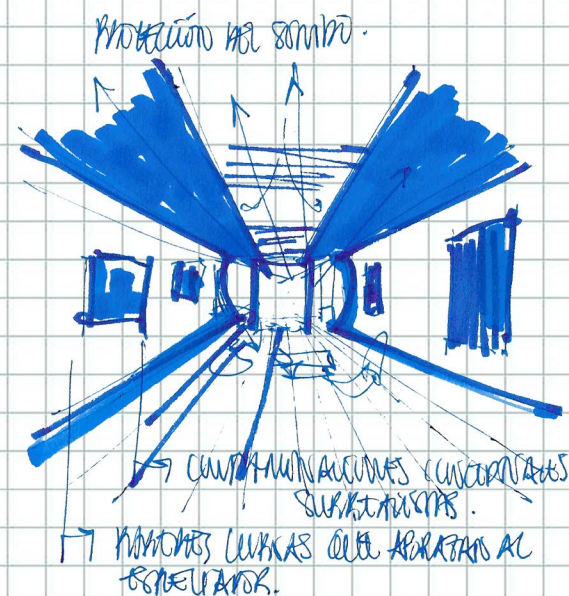
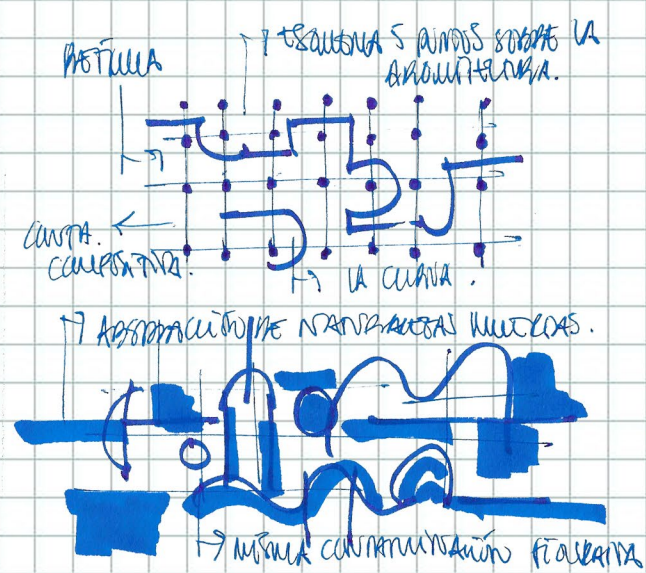
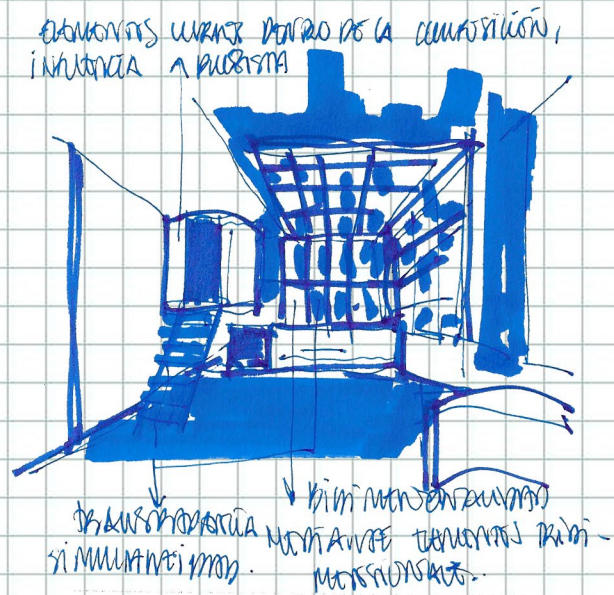
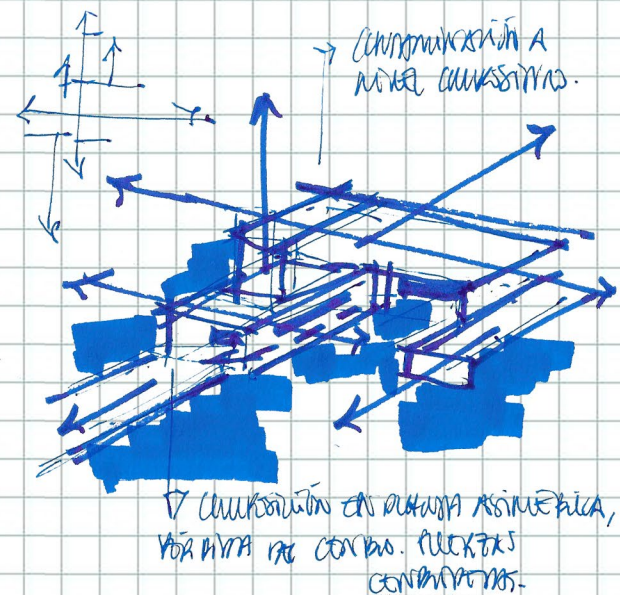
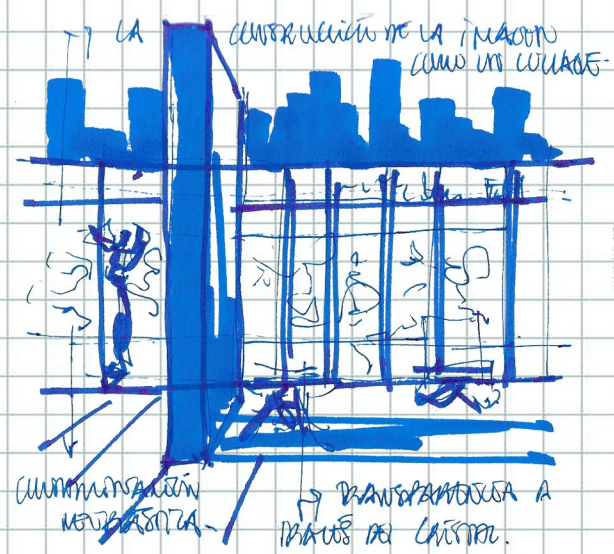




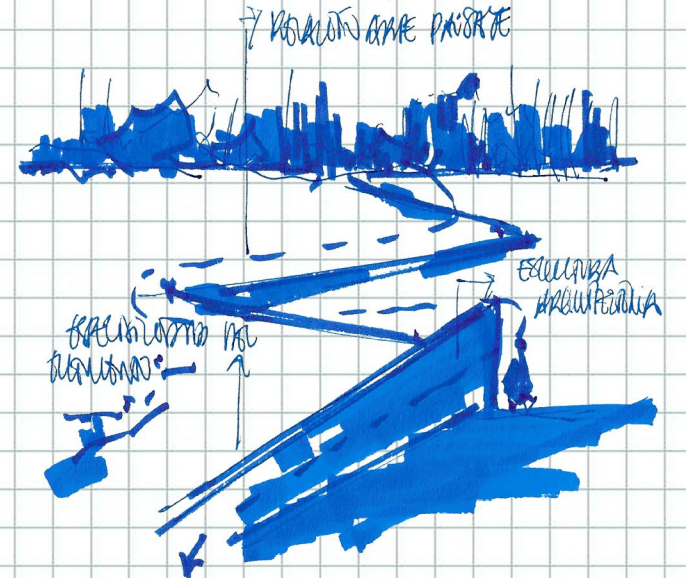
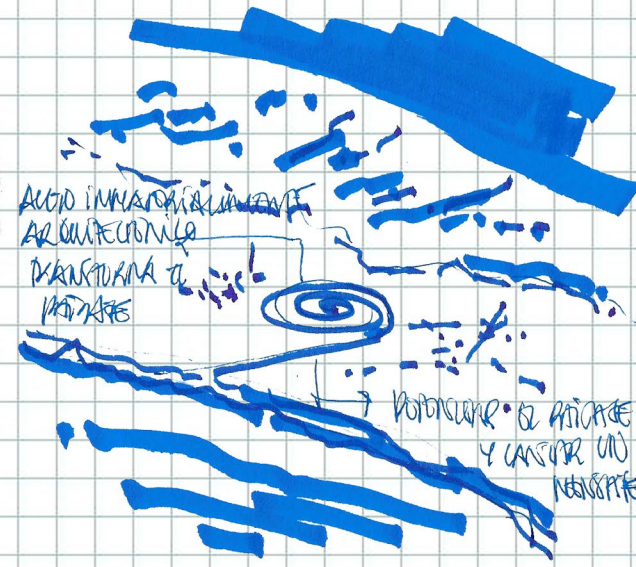
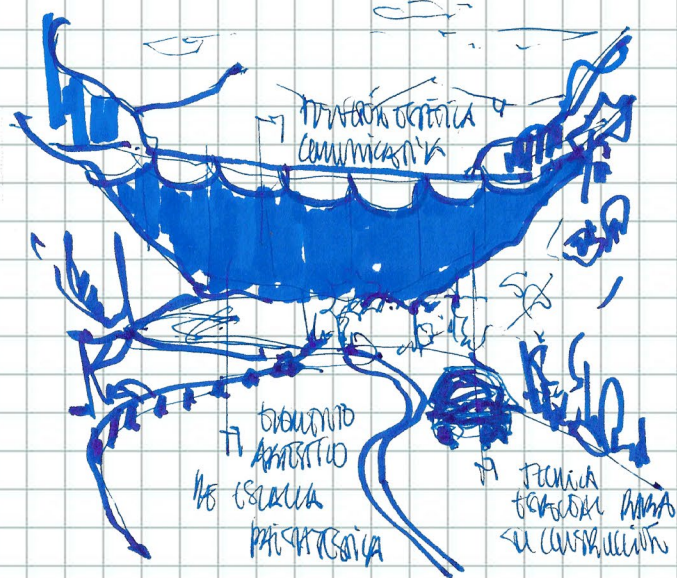
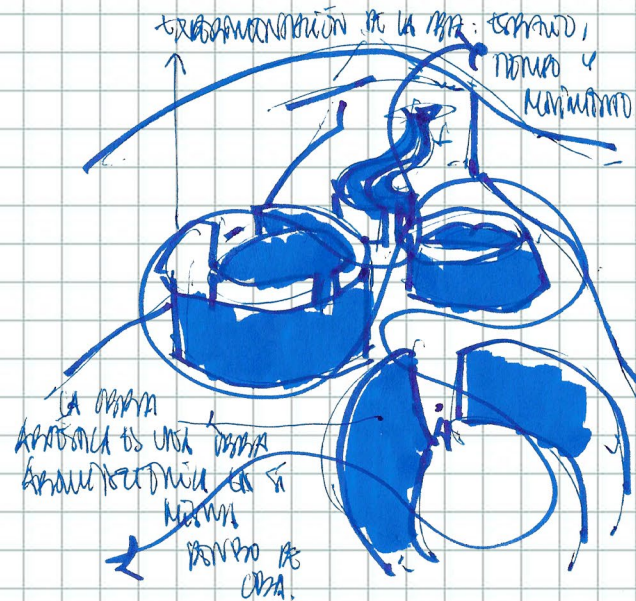
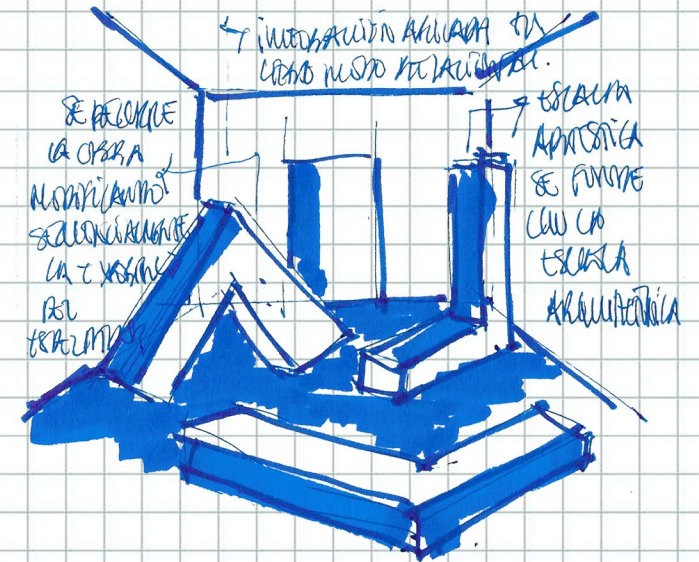
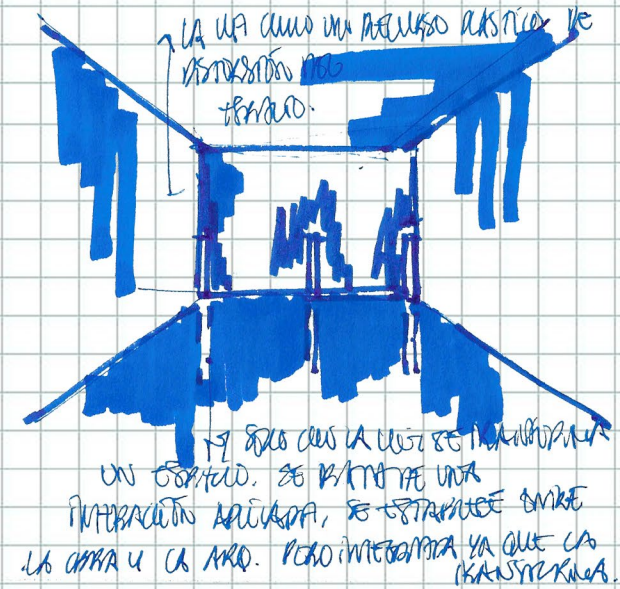
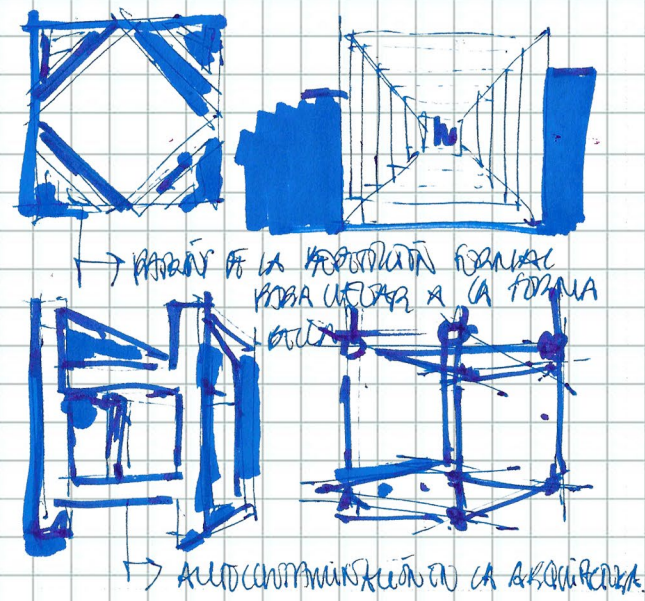
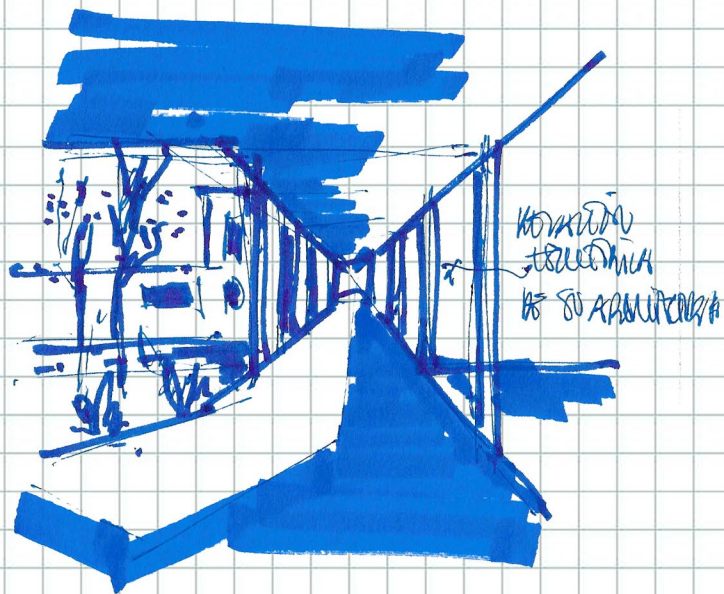
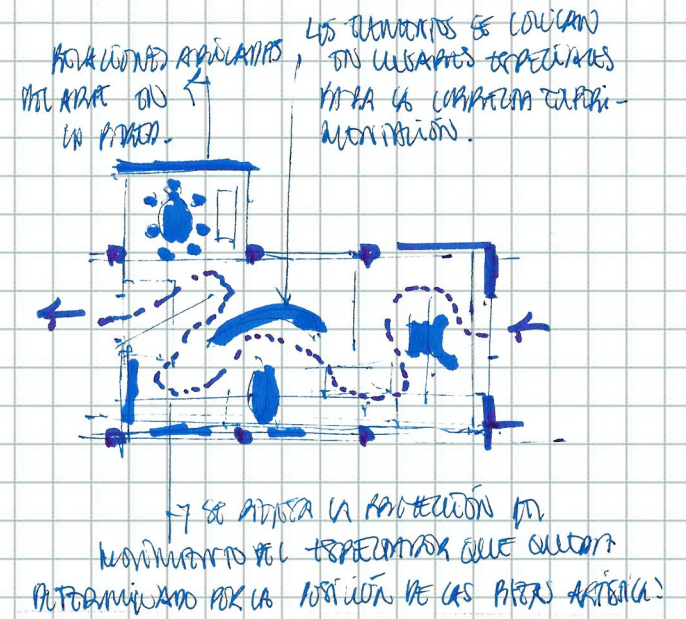
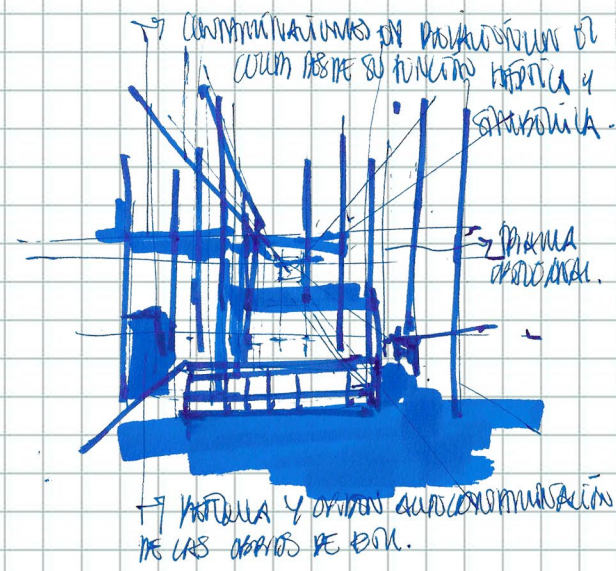
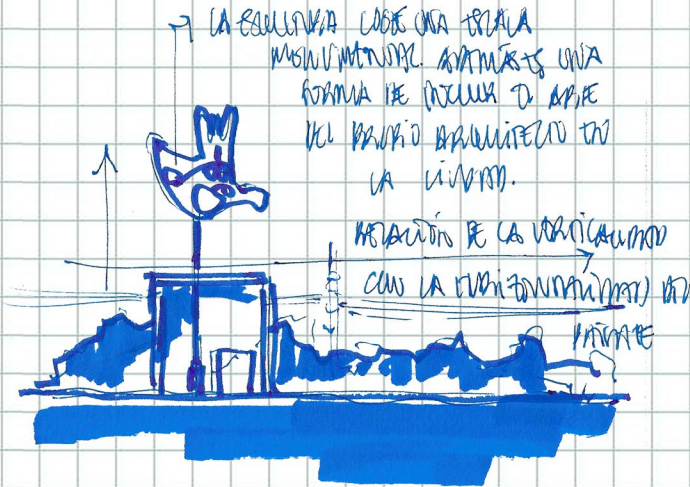
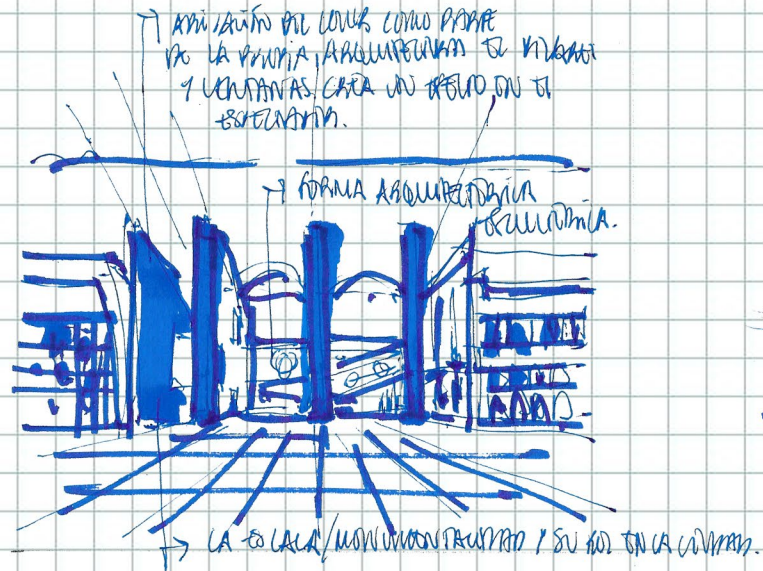








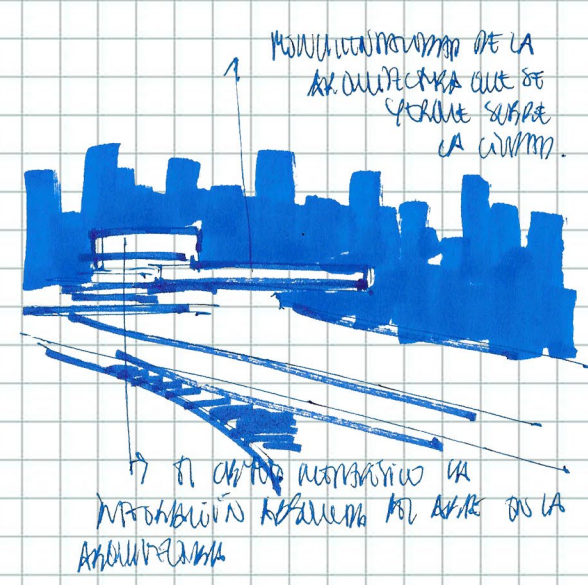
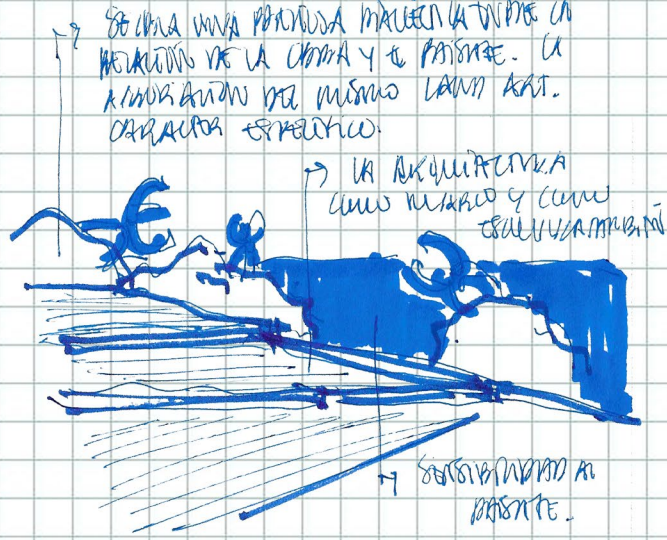
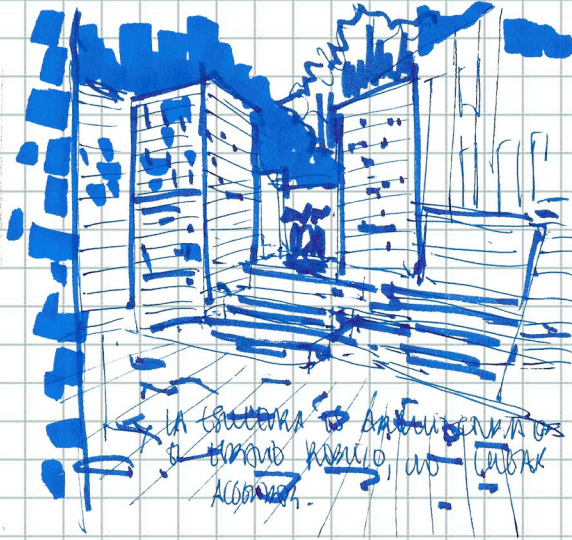
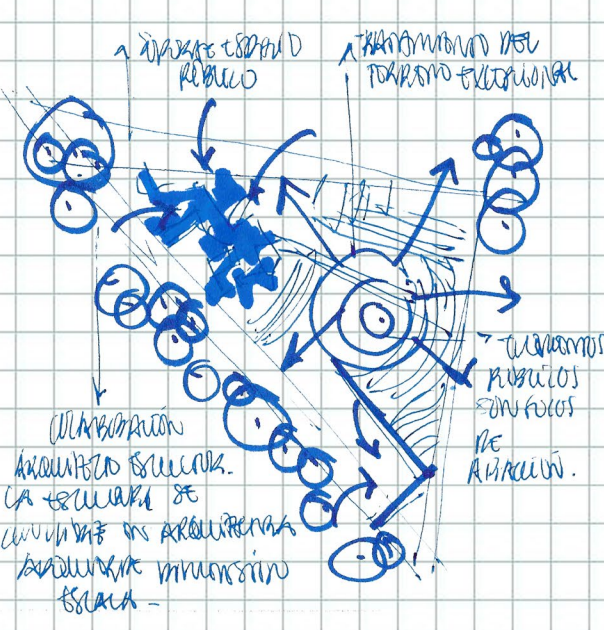
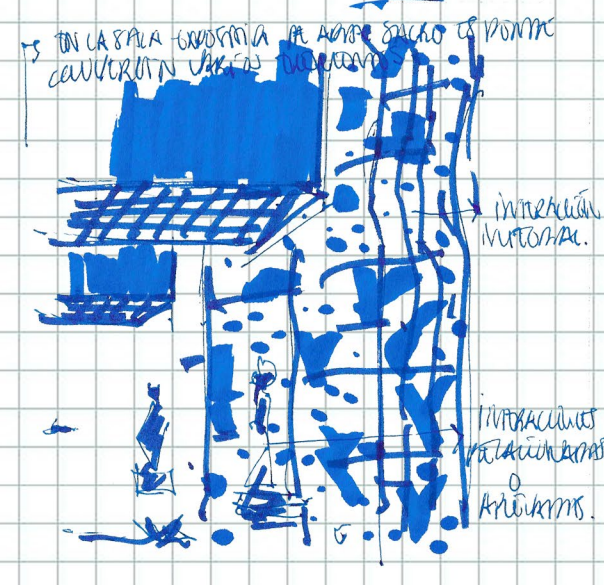
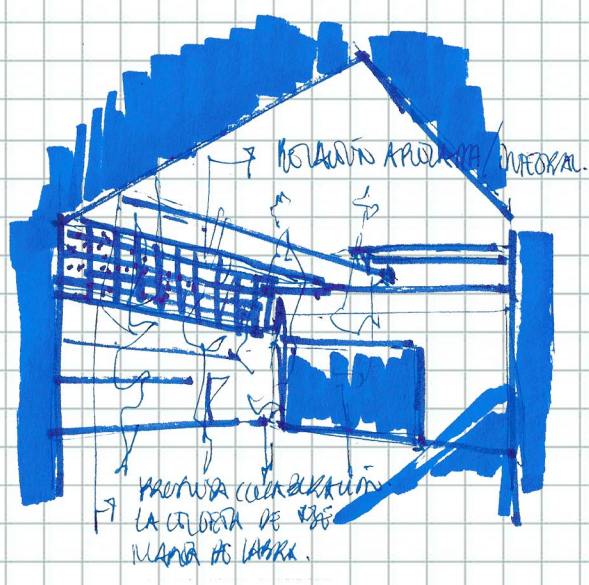
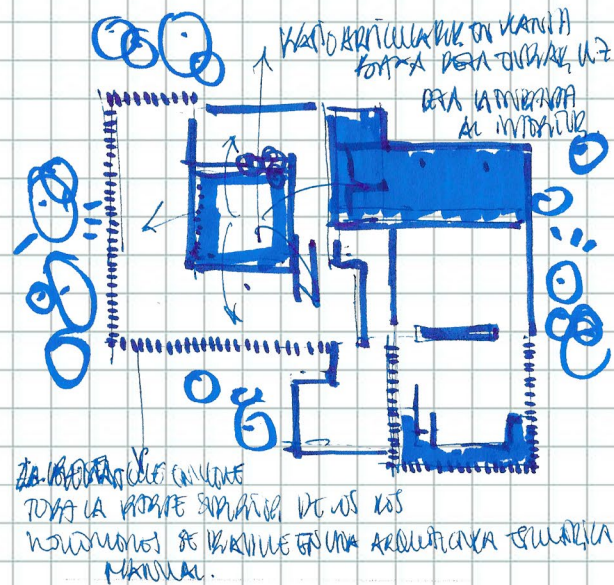
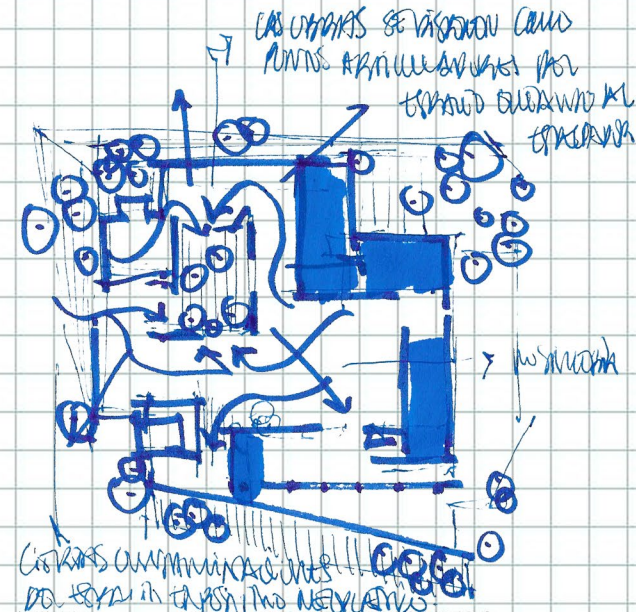
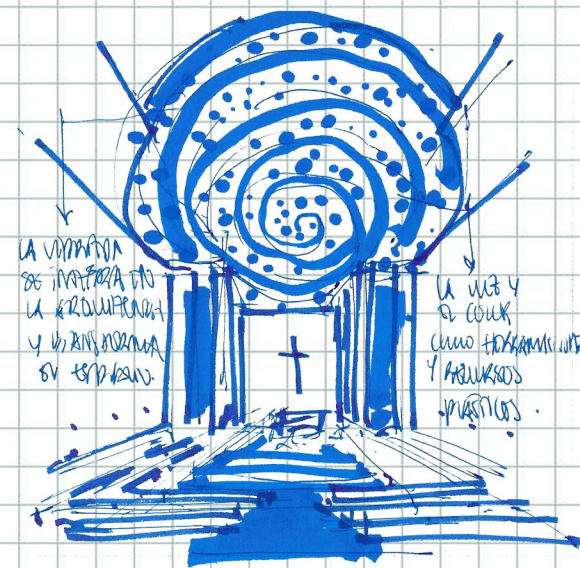
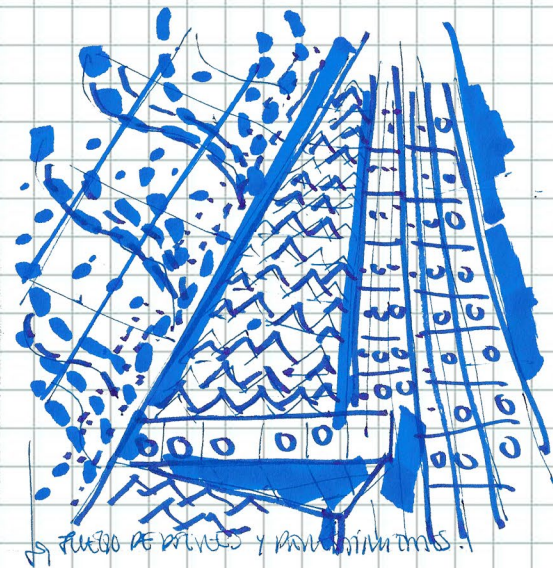
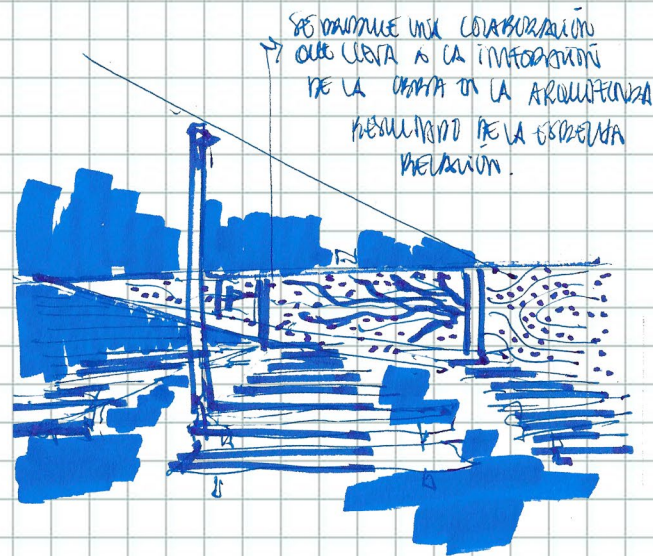




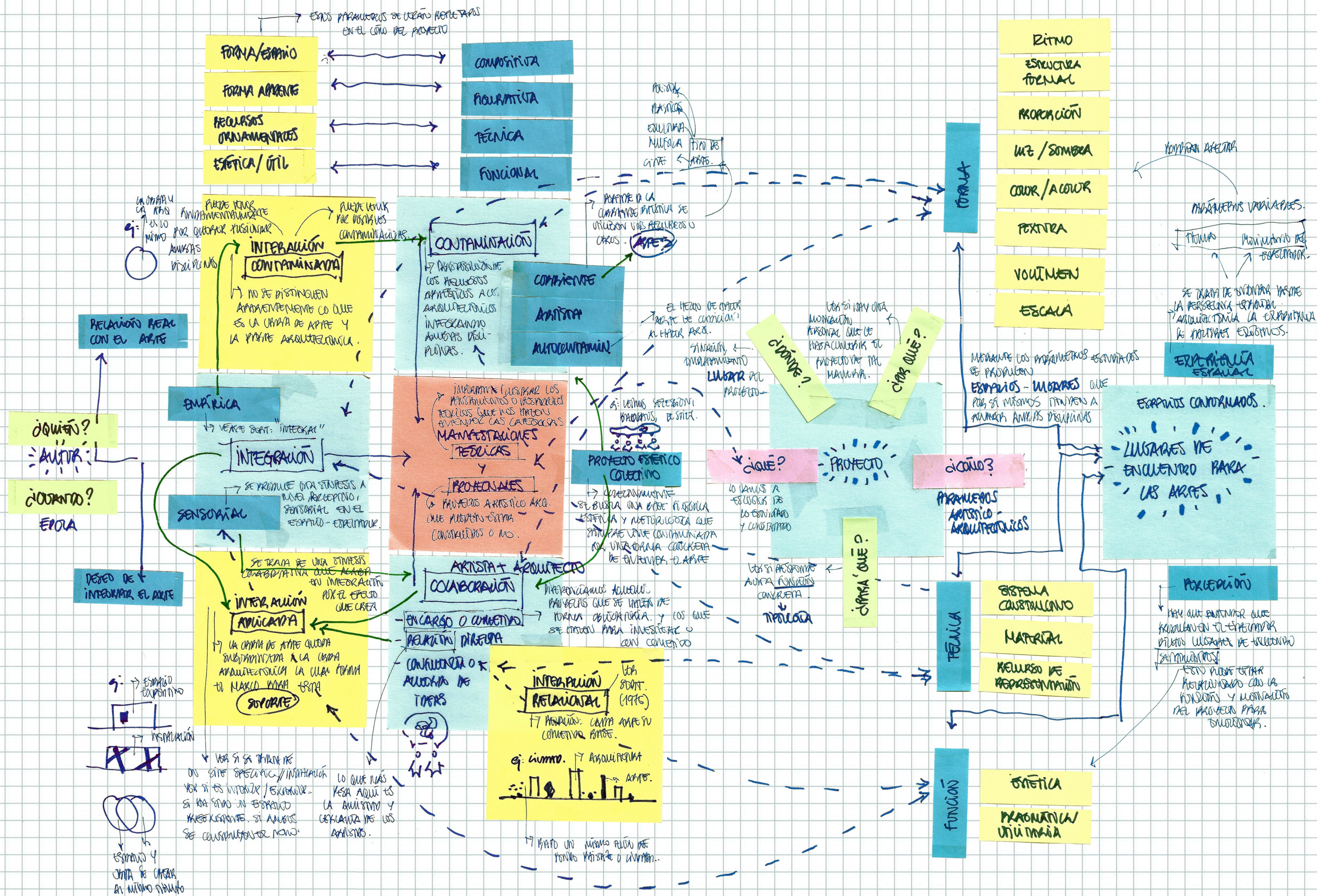




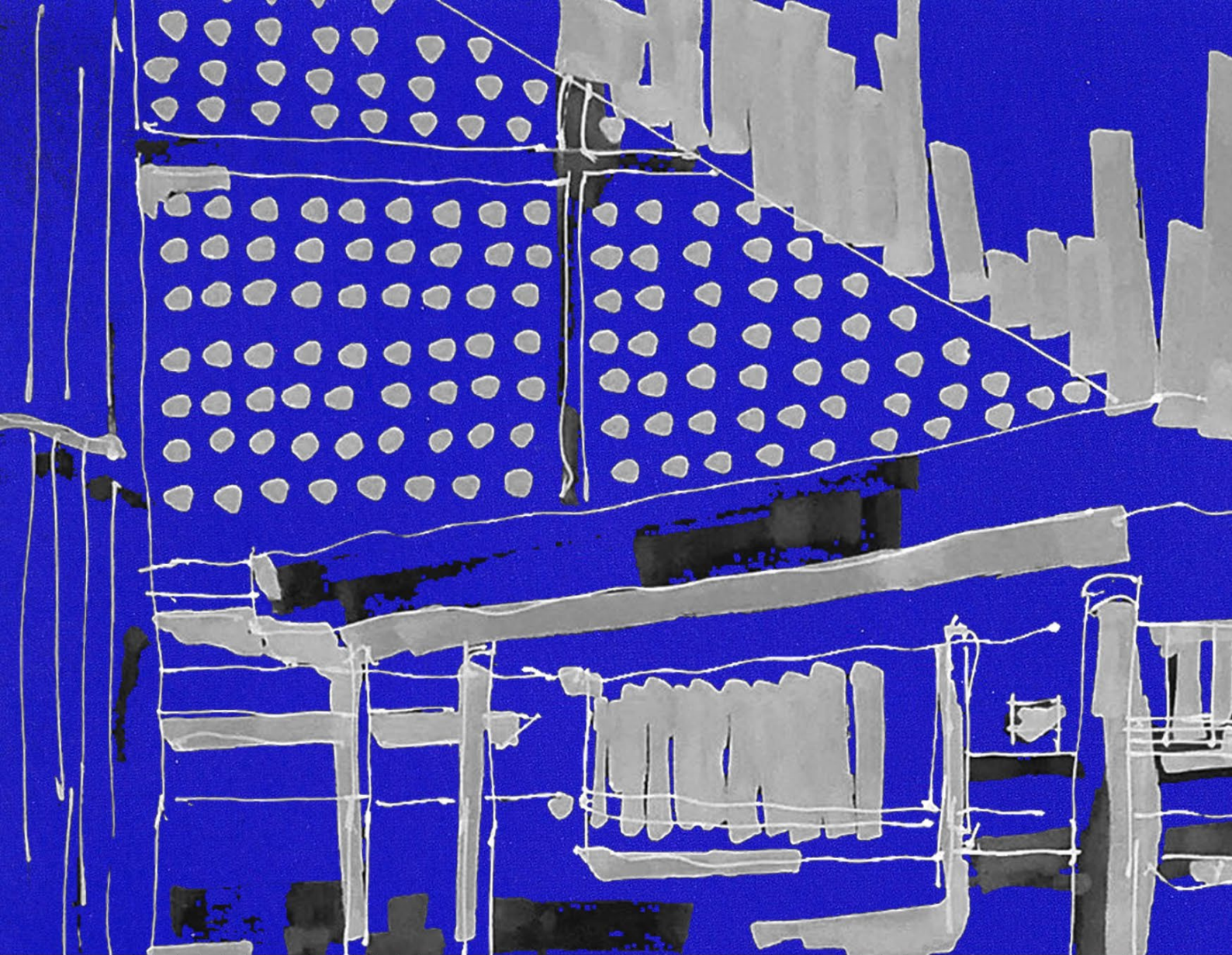












*Trabajo de Fin de Grado*  
*Universidad de Alcalá | Escuela de Arquitectura*  
*Septiembre 2021*

